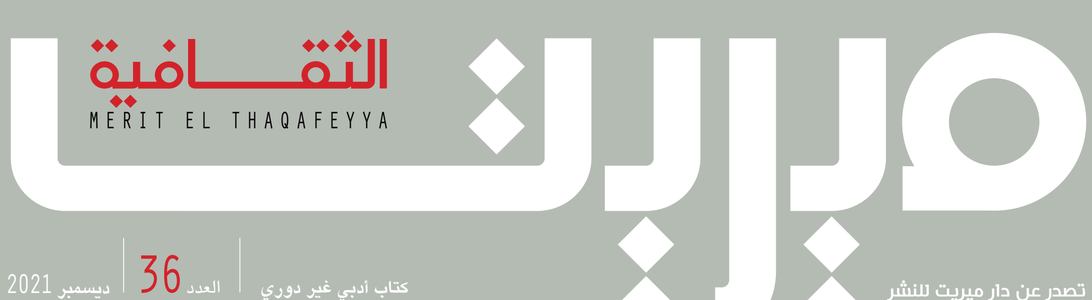
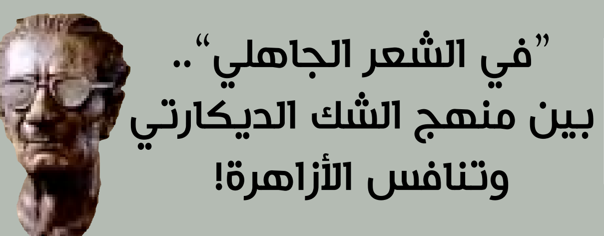


تصدر عن دار ميريت للنشر

كتاب أدبي غير دوري | العدد 36 | ديسمبر 2021

قراءات في ديوان «أصابع مقضومة في حقيبة»



”في الشعر الجاهلي“.. بين منهج الشك الديكارتي وتنافس الأزاهرة!

طه حسين وبرنامج مجلة الكاتب المصري

تمثلات المسألة الأوروبية في عهد بايدن

شعرية البساطة وهشاشة الوجود في شعر إبراهيم داود

المدير العام: **محمد هاشم**

رئيس التحرير : **سمير درويش**

نائب رئيس التحرير : **عادل سميح**

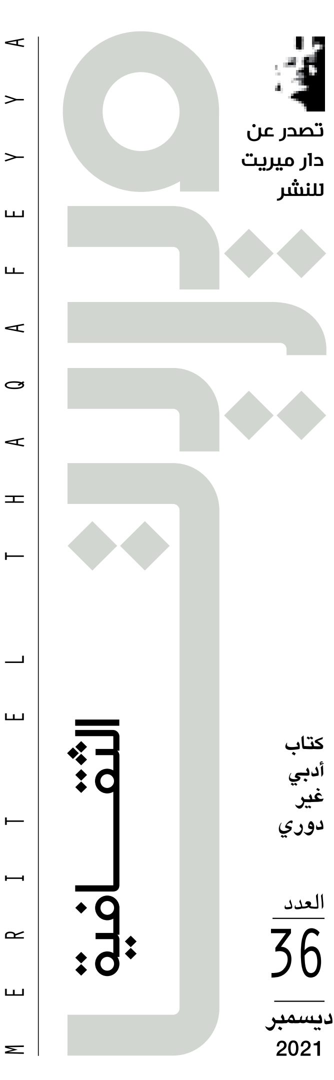
مدير التحرير : **سارة الإسكافي**

التنفيذ الفني : **إسلام يونس**

الماكيت الرئيسي والتصميم
إهداء من
أحمد اللبَّاد

المراسلات : **دار ميريت للنشر** ، 32 شارع صبري أبو علم ، القاهرة ، مصر

email: miritmag@gmail.com



تصدر عن دار ميريت للنشر

كتاب أدبي غير دوري

العدد 36

ديسمبر 2021

قواعد النشر في «ميريت الثقافية» :

تنحاز «**ميريت الثقافية**» للكتابة الإبداعية والثقافية الجادة، التي تعبر عن فكر ورسالة التنوير، ويسعدها أن تقبل المساهمات الأدبية والثقافية وفق المتطلبات الآتية :

- أن تكون المادة المرسلة مخصصة حصريًا لـ «**ميريت الثقافية**»، ولم يسبق نشرها بأي وسيلة نشر أخرى.
- ترسل المادة مكتوبة ومصححة على برنامج «وورد» Word، ولا تُقبل الأوراق المطبوعة، أو الملفات بصيغ أخرى (مثل PDF).
- المجلة غير ملزمة بتقديم تفسير عن عدم النشر، وميعاد النشر يخضع لأولويات المجلة وأسبقية إرسال المواد.
- ترتيب المقالات وأسماء الكُتَّاب يخضع لاعتبارات فنية خالصة، وليس له علاقة على الإطلاق بأهمية المبدعين، والمجلة تعتز بكل كُتَّابها وقرائها.



المحـــ

افتتاحية

إبداع ومبدعون





ـــتويات

تجديد الخطاب

حول العالم

الملف الثقافي : (إبراهيم داود.. الاحتفاء بالتفاصيل وشعرية الهشاشة)

ثقافات وفنون :



لوحة الغلاف، والرسوم الداخلية المصاحبة لمواد باب «**إبداع ومبدعون**» **للفنان المصري عادل السيوي** (1952– ...)



الرسوم المصاحبة لمواد باب «نون النسوة» **للفنانة المصرية مروة زكريا** (1976– ...)



الصور الفوتوغرافية في بدايات الأبواب، وفي ظهر الغلاف **للفوتوغرافي المصري باسل الأبنودي** (1990– ...)

افتتاحية



سمير درويش
رئيس التحرير

"في الشعر الجاهلي"..

بين منهج الشك الديكارتي وتنافس الأزاهرة!

ثارت ثائرة الإسلاميين ضد طه حسين وكتابه، ليس لأنه أراد أن يعمل عقله في التراث فقط، بل لأنه نسف قسمًا كبيرًا من كتابات المفسرين القدماء، واتهمهم بانتحال الشعر ونسبه للشعراء الجاهليين كي يمرروا تفسيرات تناسب هواهم للنصوص المقدسة، ومن شأن هذا أن يثير الناقلين الذين استراحوا إلى المنقول وحفظوه وأعملوا جهودهم في توصيله للأجيال التالية، هؤلاء الذين توقع طه حسين نفسه أن كتابه سيستفزهم.

هذه الأيام تمر الذكرى 132 لميلاد طه حسين (15 نوفمبر 1889– 28 أكتوبر 1973)، فقد عاش 84 عامًا أصدر خلالها عشرات الكتب المتنوعة في الفكر الديني، والنقد الأدبي، أكثرها إثارة للجدل، كتاب «في الشعر الجاهلي» الذي أصدره عام 1926 وعمره 36 عامًا. والواقع أن الجدل الذي أحدثه سبق إصدار كتابه المشكل بأكثر من عشر سنوات، حين وجه شيخ الأزهر بعدم إعطائه شهادة العالمية من الأزهر، فاتجه إلى الجامعة المصرية وحصل منها على الدكتوراه الأولى عن أبي العلاء المعري، ثم حصل على الدركتوراه الثانية من جامعات فرنسا عن الفلسفة الاجتماعية عند ابن خلدون، وأثناء دراسته أثار جدلًا كذلك، مما جعل بعض أعضاء البرلمان يتهمونه بالزندقة، وكادت منحته تلغى لولا تدخل السلطان حسين كامل بنفسه.

وإذا تجاوز الباحث كتابه المشكل وأراد تتبع أثر كتاباته في الفكر الديني عمومًا، سيجد أنه تدرج من منهج «تغليب روايات تراثية على أخرى» مما ورد في كتب التراث حول الحادثة الواحدة، وصولًا إلى قناعة فحواها أن «عامة المسلمين» يقتنعون بما ورد في كتب التراث مع ما فيها من شطط وأنباء غير معقولة تجافي العقل، فقرر ألا يعادي هذا الرضاء العام (!)، وأن يتعامل مع كتاب السيرة النبوية لابن هشام باعتباره ملحمة عربية، وأن يكتب عملًا أدبيًّا مستفيدًا منه، كما يغزل الكتاب الأوروبيون على منوال ملاحمهم مثل الإلياذة والأوديسة، وكما استفاد كُتاب حول العالم من ألف ليلة وليلة، فكان كتابه «على هامش السيرة»، والغريب أن القراء تعاملوا معه باعتباره كتاب تاريخ، بالرغم من أنه قال صراحة في مقدمته:

"هذه الأخبار والأحاديث إذا لم يطمئن إليها العقل، ولم يرضها المنطق، ولم تستقم لها أساليب التفكير العلمي، فإن في قلوب الناس وشعورهم وعواطفهم وخيالهم وميلهم إلى السذاجة، واستراحتهم إليها من جهد الحياة وعنائها، ما يحبب إليهم هذه الأخبار ويرغبهم فيها، ويدفعهم إلى أن يلتمسوا عندها الترفيه على النفس حين تشق عليهم الحياة. وفرقٌ عظيم بين من يتحدث بهذه الأخبار إلى العقل على أنها حقائق يقرها العلم وتستقيم لها مناهج البحث، ومن يقدمها إلى القلب والشعور على أنها مثيرة لعواطف الخير، صارفة عن بواعث الشر، معينة على إنفاق الوقت واحتمال أثقال الحياة وتكاليف العيش".

طه حسين –إذن– ينفي في مقدمته اطمئنان العقل إلى الروايات التي وردت بالكتاب، وإنما أقدم على كتابتها مخاطبًا «قلوب الناس وشعورهم وعواطفهم وخيالهم وميلهم إلى السذاجة" (!!). والحقيقة أن هذا الدرب من دروب التفكير –أقصد إراحة الدماغ– ليس جديدًا في فكر الرجل، فحين تحول للتحقيق في أزمة "في الشعر الجاهلي" قرر أن يُسمِعَ المحقق "محمد نور" ما يريد أن يسمعه، لا ما يؤمن به طه حسين بالفعل، وقد قال في مقدمة "الشعر الجاهلي" صراحة: «ولست أتمدح بأني أحب أن أتعرض للأذى. وربما كان الحق أني أحب الحياة الهادئة المطمئنة وأريد أن أتذوق لذات العيش في دعة ورضا"، لذلك ذكر المحقق في مذكرته أن المؤلف –طه حسين– أنكر "أنه يريد الطعن على الدين الإسلامي، وقال إنه ذكر ما ذكر في سبيل البحث العلمي وخدمة العلم لا غير، غير مقيد بشيء"، فيقدم واحدة من غرائب التفكير، أن تكون مؤمنًا بالإسلام في نفسك لأنك تنتمي إليه، وأن تشك في رواياته –في الوقت ذاته– لدواعي البحث العلمي! وقد وجد المحقق في هذه (التلفيقة) مخرجًا معقولًا لحفظ التحقيق، ربما لأن ثمة تعليمات بحفظه، خاصة أن مذكرة التحقيق نفسها تدين طه حسين في أكثر من موضع، لكنها تبرئه –مع ذلك– بحجة أن خروجاته، وإنكاره للمعلوم –من وجهة نظر المحقق ومقدمي الشكوى– تعد ضرورة من ضرورات البحث العلمي!

الحال إذن أن طه حسين (أعمل عقله)، ومنطق الشك الديكارتي الذي اقتنع به، في حدود الروايات التراثية، ففاضل بينها واختار أقربها للمنطق، بل وذهب أبعد في تمثل السيرة النبوية في عمل قال إنه «أدبي»، فنال رضاء المتدينين، بل وتحولت روايته إلى مسلسل تليفزيوني، لم يعترض عليه المتدينون.

فلو أن الأمر كذلك.. وأن طه حسين لم يكن وحده الذي كتب في الشأن الإسلامي –رغم أنه أزهري في الأساس– وإنما فعل ذلك عدد كبير من الأدباء والمثقفين في عشرينيات وثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، وأن بعض هذه الكتابات لم تخلُ من مراجعات فكرية، وإعمال العقل في بعض الروايات التراثية، ورفض قبول بعضها لأنها تجافي المنطق.. أقول لو أن الأمر كان كذلك، فلماذا وضع الإسلاميون طه حسين على رأس قائمة «أعداء الإسلام»، لدرجة اتهامه بالزندقة والكفر؟

إجابة السؤال تنبع من كون طه حسين أزهريًّا، أي يقف على الأرضية نفسها التي يقف عليها مدعو امتلاك العلم، كما أنه أثار مشكلات كثيرة، علمية وشخصية، أيام دراسته في الأزهر، مما استعدى أساتذته ضده، وربما كان يتعالى عليهم بعلمه وقدرته على التحليل والاستنتاج والبحث، لذلك وجدوا في كتابه فرصة للنيل منه، حيث رفع شيخ الأزهر –وقتها– الشيخ أبو الفضل الجيزاوي «بتاريخ 5 يونيو سنة 1926 لسعادة النائب العمومي خطابًا يبلغ به تقريرًا رفعه علماء الجامع الأزهر

عن كتاب ألفه طه حسين المدرس بالجامعة المصرية أسماه "في الشعر الجاهلي" كذَّب فيه القرآن صراحة".. إلخ ما جاء في مذكرة وكيل النائب العام محمد نور.

وأتصور أنهم انطلقوا في عدائهم لطه حسين من منطلقين أحدهما شكلي والآخر موضوعي:

شكليًّا اعتمد طه حسين على نظرية الشك عند ديكارت، وهذا يعني ألا تعلو فكرة فوق أخرى من حيث المبدأ، ولا تكون فكرة بذاتها مقدسة لأنها انتقلت لنا عبر الأجيال وأنتجها الأقدمون، الذين يرفعهم الناس فوق الناس، بل يكون الحكم للعقل دون سواه، فقد قال في مقدمة الكتاب:

"وليس حظ هذا المذهب منتهيًا عند هذا الحد، بل هو يجاوزه إلى حدود أخرى أبعد منه مدى وأعظم أثرًا. فهم قد ينتهون إلى تغيير التاريخ أو ما اتفق الناس على أنه تاريخ. وهم قد ينتهون إلى الشك في أشياء لم يكن يباح الشك فيها. وهم بين اثنين: إما أن يجحدوا أنفسهم ويجحدوا العلم وحقوقه فيريحوا ويستريحوا؛ وإما أن يعرفوا لأنفسهم حقَّها ويؤدوا للعلم واجبه، فيتعرضوا لما ينبغي أن يتعرض له العلماء من الأذى ويحتملوا ما ينبغي أن يتعرض له العلماء من سخط الساخطين".

مبدأ الشك في الراسخ هذا، ونزع القداسة عن المقدس، ما كان ليعجب أساتذة مادة الدين في الأزهر ممن سلَّموا بالمستقر، واعتقدوا بفضل الأولين وعلوهم، وبتفوقهم على المتأخرين، لأنه أتيحت لهم ميزة القرب من عصر النبي، وبالتالي توفرت لهم من الأخبار والحكايات ما لم يتوفر للمتأخرين.

أما من حيث الموضوع فالشك في الشعر الجاهلي لا يقف عند نفي أن هذا الشاعر قال الشعر الذي ينسب إليه أو لم يقله، لكنه شكك في تفسيرات القرآن التي اعتمدت على الشعر الجاهلي، من حيث معاني المفردات، فالعرب لجأوا إلى الشعر لتفسير ما غمض عليهم من كلمات القرآن التي لم تكن معروفة لهم، وإذا بطه حسين يقول إن هذا الشعر لم يسبق نزول القرآن بل تلاه، وبالتالي لا يعد مفسرًا له، فلا نفسر القرآن بالشعر، بل نفسر الشعر بالقرآن، الذي هو أكثر تعبيرًا عن حياة العرب في تلك المنطقة وفي ذلك الزمن.. يقول في مقدمة كتابه:

«فسينتهي بنا هذا البحث إلى أن هذا الشعر الذي ينسب إلى امرئ القيس أو إلى الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء، ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن. نعم! وسينتهي بنا هذا المبحث إلى نتيجة غريبة، وهي أنه لا ينبغي أن يستشهد بهذا الشعر على تفسير القرآن وتأويل الحديث، وإنما ينبغي أن يستشهد بالقرآن والحديث على تفسير هذا الشعر وتأويله، (...) فهي –الأشعار– إنما تكلفت واخترعت اختراعًا ليستشهد بها العلماء على ما كانوا يريدون أن يستشهدوا عليه"!

الآن تعرف لماذا ثارت ثائرة الإسلاميين ضد طه حسين وكتابه، ليس لأنه أراد أن يعمل عقله في التراث فقط، بل لأنه نسف قسمًا كبيرًا من كتابات المفسرين القدماء، واتهمهم بانتحال الشعر ونسبه للشعراء الجاهليين كي يمرروا تفسيرات تناسب هواهم للنصوص المقدسة، ومن شأن هذا أن يثير الناقلين الذين استراحوا إلى المنقول وحفظوه وأعملوا جهودهم في توصيله للأجيال التالية، هؤلاء الذين توقع طه حسين نفسه أن كتابه سيستفزهم ●



إبداع ومبدعون

رؤى نقدية

شعر

قصة

د.محمد زيدان



نحو بلاغة عربية جديدة.. البلاغة الجديدة والنص الشعري

يصبح الخروج من حالة التفكير الاستعاري قصير المدى إلى التفكير البلاغي النصي، وإلى التفكير السياقي والتفكير بالمنظور السردي والتفكير بالصورة؛ جزءًا لا يتجزأ من تصور عام يشمل جوانب النص الأدبي ومستوياته. فلسنا إذن بصدد رؤية بلاغية للنص الشعري فقط، بل بصدد رؤية للنص الأدبي المعاصر، وتأتي قرائن التوافق والترادف والتقابل بين النصوص المختلفة في الأنواع الأدبية باعتبارها جزءًا من كل، تتحول فيه رؤية القصة إلى بلاغة لرؤية الشعر والرواية والمسرحية، وهكذا يصبح تراسل السياقات في الأنواع الأدبية جزءًا من التفكير البلاغي القائم على التصور الفكري الفلسفي لمفهوم الإبداع في اللغة العربية

التمهيد

البلاغة العربية الجديدة ضرورة واقعية:

– هل يمكن وضع تصورات لبلاغة عربية جديدة؟

– هل البحث في البلاغة العربية انتهي بنهاية القرن الرابع الهجري؟

– هل ربط هذه التصورات بالنظرية الأدبية الغربية جائز؟ أم أن الخضوع للبلاغة الكلاسيكية جزء من ثوابت التفكير التي لا غنى عنها؟ هل يمثل وضع تصورات بلاغية جديدة خطرًا على النص الأدبي؟ وهل محاولة تحويل المفاهيم في التراث النقدي والبلاغي إلى أدوات للنص جائزة؟ وإذا تمت هذه المحاولات، فهل يمكن أن تقدم شيئًا للنص الأدبي المعاصر؟

كل هذه الأسئلة مشروعة في خضم البحث عن تفكير بلاغي جديد، لا يهمل الفكر الاستعاري في البلاغة القديمة، ولكنه يبنى عليه. ولأن كل المحاولات التي جرت للبحث عن البلاغة العربية الجديدة، جاءت على سبيل ربط بعض مباحث البلاغة القديمة بنظريات البلاغة الغربية، فكلها لم تتعد محاولة هذا الربط. النص الشعري على وجه الخصوص تجاوز المجازات القديمة منذ عهد بشار بن برد، وأعطى إشارات مهمة لعملية التجاوز البلاغي، وظلت هذه الإشارات تُعطى من قبل النصوص، حتى عهد شوقي وناجي، وأصبحت ظاهرة بعد ظهور الشعر في شكله الجديد.

لا يمكن اعتبار المجازات بأنواعها أداة من أدوات النص الشعري، لأنها موجودة في كل النصوص. كما لا يمكن الاعتماد على الاستعارة في شكلها القديم لتطوير النص. فالبلاغة الجديدة تصور

مكمل للفكر الاستعاري، ولكن بشكل مختلف، لم يعد الاعتماد فيه على الكلمة –مع أهميتها–، ولم يعد الاعتماد على الجملة –مع ضرورتها– وإنما أصبح النص صورة واحدة، تتجاوز مجرد التفكير في تصوير قاصر. النص القرآني يمتلئ هو الآخر بالإشارات البلاغية الدالة على إمكانية الخروج من التصورات الثابتة، وقد ألمحت إلى عدد من هذه الإشارات في الحديث عن السياق البلاغي والمنظور السردي.

البلاغة الجديدة تحرر الفكر العربي من تصور الجزئيات الصغيرة إلى تصور عقلي وفكري يأخذ بيد اللغة ومستخدميها إلى آفاق أوسع من الآفاق الجامدة التي ظلت حبيسةً قرابة ألف عام من جمود البحث البلاغي، فلا تقتصر ظلالها على اللغة، بقدر ما تتعداه إلى شكل من فلسفة اللغة العربية، أو فلسفة التصور اللغوي. وهي أيضًا جزء من تفكير جديد يحول التصورات البلاغية إلى تصورات فلسفية، وبالتالي تتعدى حدود التفكير اللغوي القاصر على الاستعمال العادي، لأن النظرية يجب أن تستند إلى تصور فلسفي قبل أن تتحول إلى مفاهيم وبعد أن تتحول المفاهيم إلى أدوات نصية. النص في البلاغة الجديدة ينشئ السياق، وبالتالي يتحول هذا السياق من مفهوم إلى أداة، ومن مقام خارجي إلى مقام نصي، ومن رؤية مصاحبة للنص، إلى رؤية بنائية للنص، فمن سياق مؤسس إلى سياق مكوّن، إلى سياق مؤوّل. كما أنه ينشئ المنظور السردي بكل مفرداته، ليتحول هو الآخر من مجرد وجهة نظر، أو رؤية مادية، أو فكرية، إلى تصور ذهني وبنائي عام للنص الأدبي.

إن طموح البحث يحاول أن يثبت أن الموقف السردي، والموقف الحكائي، مكونان بلاغيان مثلهما مثل السياق والمنظور. أما الصورة فليست هي الصورة البيانية التي يعتمد فيها الشاعر على تبادل الصفات بين فعل حقيقي، وآخر غير حقيقي، وبينهما صفة مشتركة لا تحتل سوى رقعة لغوية محدودة، فلا زمان ولا مكان ولا نسق، ولا حفر للفكرة داخل السياق النصي، وهذا طرح البحث عن الصورة النسق، والصورة الفكرة، والصورة المنظور، والصورة التي تنشئ السياق. يعني أن تتحول الصورة إلى أسلوب بنائي في النص، تكوّنه أو تؤوّله أو تؤسّس للفكرة، سواء كانت ثابتة، أو حية، تحفر في ذاكرة النص مفردات حياتها.

البلاغة ضرورة واقعية

هل يمكن للتفكير البلاغي أن يتحول عند العربي من إدراك خاص برؤية الكلمة والجملة، وهي تقوم في الأصل على علاقات جزئية تبحث عن تفاصيل الموقف اللغوي، إلى إدراك خاص برؤية النص أو رؤية سياق مؤسس له من خلال أدوات تحيل إلى رؤية كلية؟ هذا التساؤل يعود بالعقل العربي من رؤية التفاصيل الخاصة بالسياق إلى رؤية السياق بشكل مجمل، وهذا بالضرورة يؤدي إلى نوع من التفكير اللغوي والبلاغي يتصل اتصالًا وثيقًا بتراث التفكير الجديد الذي جاء به الإسلام متمثلًا في القرآن الكريم.

إن السياق القرآني يهتم اهتمامًا كبيرًا بتفاصيل الموقف اللغوي حتى يظن لأول وهلة أن السياقات الجزئية الخاصة بالتفكير البلاغي تعتمد على هذه السياقات؛ لذلك يجب العودة بالموقف المؤسس للصورة الشعرية إلى ما قبل ظهور الموقف اللغوي كحدث مادي يمكن إدراكه أو ترجمته في مجموعة من الألفاظ والجمل الدالة، والبحث في مكونات هذا الموقف يبدأ السياق من أوله، حتى يمكن القول إن المواقف البلاغية الجزئية في القرآن الكريم يمكن ردها إلى مواقف فكرية أو عقلية أو نفسية كلية تسهم في بناء الصورة العامة أو ترشح لها، فلا يتوقف العقل العربي عند الكلمة ليبحث في بلاغتها، أو يتجاوزها إلى الجملة ليستخرج منها سياقًا يدل على موقف صغير، وإنما يتعدى ذلك إلى الإدراك الكلي للمواقف المؤسسة للواقع، والصورة جزء منه؛ وعلى سبيل التمثيل عندما أراد النص القرآني أن يحدث خلخلة في التفكير المنطقي لدى الإنسان آثر أن يبدأ بالصورة الكلية، وهي موقف فكري في قوله تعالى في سورة آل عمران الآية (190): «إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لَآيَاتٍ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ».

فالخَلق قيمة كلية مطلقة لا يمكن التعامل معها من

خلال العقل على أساس تكوين مدرك جزئي، أو صورة جزئية يمكن من خلالها النفاذ إلى الصور الأخرى المكونة لها، وهذا المدرك سياق فكري ينتج عددًا من الصور والسياقات الجزئية داخل الموقف اللغوي، ومن هنا يمكن قياس بقية المواقف المؤسسة للصورة باعتبارها إطارًا مكوِّنًا للتفكير، ولا يمكن أن يتحول التفكير إلى إدراك السياق المؤسس لها إلا إذا تحول الموقف إلى صورة ذهنية، هذا الترشيح لاستخدام العقل يصلح مدخلًا إلى التفكير البلاغي الجديد الذي يفترضه البحث باعتباره سياقًا مؤسسًا لصورة كلية يمكن البحث عنها خارج الكلمة أو الجملة الصغيرة. وبالتالي يتحول البحث عن الصورة البلاغية من مجرد إدراك جمالي ذاتي إلى إدراك جمالي كلي يمكن التأسيس له بموقف فكري أو عقلي أو نفسي؛ وهنا تصبح الصورة طريقة من طرق التفكير النقدي الملائم للواقع؛ هذا التأسيس ظهر جليًّا في القرآن الكريم داعيًا المتلقي لتبني هذه الطريقة في الإدراك، فلا يمكن أن يكون المراد من قوله تعالى في سورة مريم الآية (4): (وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا)، إن مجرد الحديث عن تشبيه استعاري يجعل البياض كأنه النار التي اشتعلت، وإن كان هذا الإدراك جزءًا من بناء الصورة لا يتماشى مع مفهوم الرؤية الكلية ويعد انتقاصًا من حق السياق النفسي المؤسس لهذه الصورة؛ وهذا ما جعلني أحاول إعادة النظر في طرق التفكير البلاغية القديمة التي ربما فاقتها النصوص الأدبية الحديثة في إدراك العلاقات الجمالية داخل الموقف اللغوي. ولأن البلاغة تأسيس لمواقف واقعية أو نفسية أو رمزية تعتمد على اللغة وأدواتها، فهي مواقف جمالية أيضًا تخدم التفكير الإنساني بشكل عام، فطريقة إدراك الجمال يجب أن تتجاوز المجازات الصغيرة، والموقف جزء من سياق متولد عن سياق آخر ومرتبط به، ويولد سياقات أخرى متعددة متصلة وتنتج معان منسجمة في إطار الموقف اللغوي الجديد، ومن هذا المنطلق يمكن الإجابة على من يتساءل: ما فائدة البلاغة داخل الموقف اللغوي؟

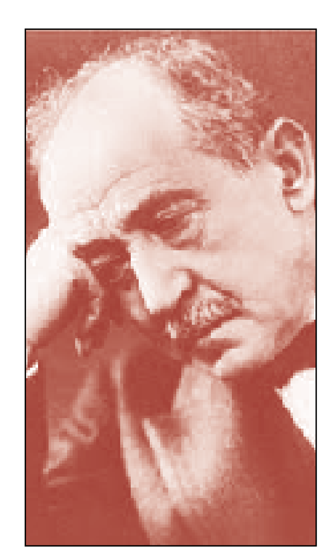
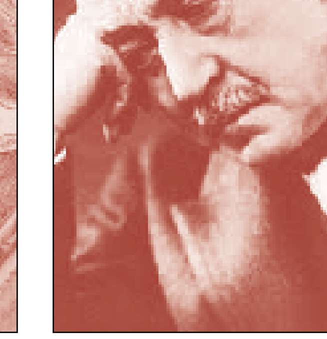
وهو سؤال تعليمي وفكري في آن؛ لأن هدف اللغة ليس مجرد توصيل المعنى أو فهم الدلالات –وإن كان ذلك يعد جزءًا من وظيفة اللغة– وإنما يتعدى ذلك إلى خلق أطر وطرائق للتفكير الإنساني، بالإضافة إلى إحداث نوع من التشكيلات اللغوية والدلالية التي تحول الموقف اللغوي النفعي إلى موقف جمالي تقوم البلاغة فيه بدور الزيت في المصباح أو الروح في الجسد، وحتى لا يتحول التفكير الإنساني إلى نوع من المادية الجامدة التي تنتج بدورها صورًا جارية من المشاعر، وإنما توجد مستويات للتفكير الواقعي يؤسس بدوره لمستويات من التفكير البلاغي والجمالي الذي يقوم على استنطاق اللغة، وربط علاقات الوجود بعضها البعض، وتأتي أحوال النفس الإنسانية على رأس الطرق المؤسسة للبلاغة والمنتجة لعملية التفاعل بين الإنسان وبين ما ينطق، وحتى لا يتحول الواقع إلى صورة شائهة من مواقف نفعية يمكن للتفكير البلاغي أن يطرح سياقات نفسية وإنسانية تصلح للمنظور البلاغي الجديد الذي يطرحه البحث.

والسؤال الذي يطرح نفسه بقوة الضرورة الفكرية: هل البلاغة ضرورة واقعية للعربي؟

التفكير البلاغي بالنسبة للّغوي هو الروح الذي يتحكم بالكلام، فهو يطرح رؤاه من خلال تصوراته الفكرية والإنسانية بشكل عام، كما أنه جوهر التفكير الجمالي الذي يحتاج إليه كل من له علاقة باللغة، وفي اعتقادي أن الجمود البلاغي الذي ساد في الأوساط النقدية العربية يرجع في جزء كبير منه إلى الاعتقاد السائد أن اللغة العربية ليست في حاجة إلى فكر بلاغي جديد ويكفينا النظرية البلاغية العربية، وظل التفكير اللغوي بعيدًا كل البعد عن الفكر البلاغي الجديد، مستندًا إلى الأدوات الكلاسيكية التي قام عليها المفهوم البلاغي في التراث العربي، والتي أدت –وما زالت تؤدي– دورها في اللغة العربية المستعملة، ولكن التفكير الحديث قد تجاوزها –من وجهة نظر النقد الأدبي– حتى بدأت النصوص الأدبية تطرح نفسها خارج المفاهيم الكلاسيكية للبلاغة العربية، والحقيقة أنه لا نظرية بلاغية في التراث النقدي العربي متماسكة البنيان، وإنما مجموعة من التصورات النظرية والتطبيقية في علاقة اللفظ بالمعنى، جاءت في ثنايا كتب عبد القاهر الجرجاني ومن يليه، يمكن أن

تؤسس لنظرية، ولكنها لم تصل إلى تصور عام يتصل بفلسفة اللغة العربية، وطرق التفكير فيها، وإنما اجتمع النقاد على اكتشاف العلاقات الجزئية في الخطاب العربي، وبالأخص الخطاب القرآني، ولم تتعدَّ طرق التفكير البحث عن أدوات تتصل باللغة من داخلها، أو بأدوات بلاغية للنص.

إن البحث عن أدوات تتصل بالعلاقات الشكلية والدلالية لم يكن مستبعدًا على الإطلاق؛ فالسياق القرآني باعتباره مفهومًا مؤسسًا للعلاقات اللغوية يمكن أن يتحول إلى أداة، وبخاصة إذا كانت النصوص جزءًا من التفكير السياقي؛ ربما يعذر القدماء في بعدهم عما أسميه بالتفكير البلاغي في اللغة العربية، لأن النصوص التي كانت تحكم تصوراتهم؛ كانت إما مقدسة كالقرآن الكريم، ولذلك ابتعدوا كليا عن النظر فيما يمكن أن يقدمه النص القرآني لتصورات بلاغية أخرى، وإما الشعر وبعض الخطابات النثرية القليلة التي لم تكن تحفل أصلًا بتصور كلي للأشياء، إنما كانت النظرة الجزئية أساسًا فكريًّا لفهم النص؛ وعلى سبيل التمثيل جاءت قصائد الشعر العربي قديما –فيما عدا بعض الطفرات التي حدثت في عصور متباينة– تعتمد على النظرة الجزئية للأشياء، وأقصد هنا الطفرات التجديدية على أيدي قلة من الشعراء العرب كالمتنبي وبشار بن برد وأبي نواس جعلت من النص الشعري صورة واحدة لها أبعادها الفكرية والنفسية والإنسانية، حتى أعمال هؤلاء لم تكن تمثل هذا الطرح، وكان النقاد وقتها يمكن أن يقدموا التصورات البلاغية التي تتساوى مع الفكر البلاغي الجديد في الشعر العربي. ومن هنا يمكن القول إن التفكير البلاغي ضرورة فكرية للنص الأدبي بشكل عام والنص الشعري بشكل خاص، فالضرورة الفكرية هي جوهر النص الحديث، لأن



احمد شوقي

عبد القاهر الجرجاني

إبراهيم ناجي

التصورات القديمة للنص كانت تقوم على مجموعة من الرؤى الواقعية المختلفة والتي قد تأتي متنافرة في بعض الأحيان، فالجديد في طرق التفكير يقوم على الرؤية الكلية التي تنبع من خلال مجموعة من الأبعاد التي تنتمي إلى تأسيس الدلالة أو تكوينها أو تأويلها، هذه الأبعاد يمكن أن تُدرك مجتمعة في النص، ويمكن أن تُدرك منفردة، وهي جزء من واقع الإنسان، بل هي التي تسيطر على حياته وتجعل منه كيانًا واحدًا متحدًا لا مجموعة من الكيانات المتفرقة، وكذلك هي التي أعتمدُ عليها في تقديم نوع من التفكير البلاغي الجديد:

– أولًا: بلاغة السياق.
– ثانيًا: بلاغة المنظور.
– ثالثًا: بلاغة الموقف الحكائي.
– رابعا: بلاغة الصورة.

هذا التصور موجود بفعل الضرورة اللغوية في الواقع اللغوي القديم بصورة لا تمثل ظاهرة بلاغية، وموجود بالضرورة اللغوية الحديثة؛ حيث أصبحت النصوص الأدبية جزءًا من عملية كبيرة تشمل التفكير البلاغي الذي يمكن أن نأخذ منه مجموعة من المستويات داخل النص:

السياق الفكري: وهو يقدم الصورة العقلية للتفكير البلاغي.
السياق المادي: ويمثل فكرة المنظور السردي في النص.
الموقف الحكائي: ويمثل السياق الحي للنص.
الموقف اللغوي: وتجتمع فيه كل صور التفكير البلاغي مع بلاغة الصورة.
المنظور: بمستوياته في النص.
الصورة: وأنساقها الجديدة.

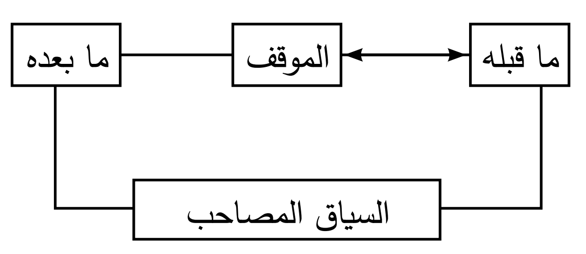
إن القانون اللغوي العام لا ينهض وحده بعملية التفكير البلاغي داخل الأنساق اللغوية، وإنما لابد أن تتبعه أنساق جمالية أخرى غير المتعارف عليها، حتى يمكن أن نطلق على نص ما أنه نص أدبي وبعلاقات كلية من داخله وليس من خارجه. فالمجازات على سبيل التمثيل لا تقدم أدبية الأدب أو تطرح شعرية القصيدة؛ بما في ذلك علاقات التشبيه التي تحكم معظم مفردات البلاغة العربية تقريبًا، وإنما الذي ينهض بذلك تصورات أخرى من داخل النص، حيث تتوزع المجازات على الموقف اللغوي بشكل يتساوى مع الموقف الأدبي والشعري، وإن كان التفكير البلاغي جزءًا من ماهية العلاقات اللغوية، ويمكن أن يؤدي دورًا جوهريًّا داخل بقية الأنساق اللغوية، لكن لا بد من البحث عن تصورات أخرى ليس من الضرورة أن تكون شكلية لتعطي صفة الأدبية للنص.

كذلك هناك ضرورة أخرى تتكاتف مع الضرورة اللغوية في التفكير البلاغي الجديد، وهي الضرورة الواقعية؛ فلا يمكن أن تؤدي اللغة العربية على وجه الخصوص دورها عن طريق الفكر القاعدي المدرسي الذي يحكمها في قاعات الدرس الأدبي؛ فالتصور أسبق من القاعدة، وحياة اللغة لا تستمر بالتأكيد على القاعدة بقدر ما تستمر بالنصوص الجديدة والتفكير البلاغي الذي يحكمها؛ وبالتالي فالضرورة الواقعية للبلاغة العربية مهمة في فهم النصوص الجديدة، وحتى في فهم النصوص القديمة، وبالأخص القرآن الكريم، والذي حفل بما يرشح لفكر بلاغي جديد، بعيدًا عن الأحكام قصيرة المدى، ولأن كتب التفسير كان همها في المقام الأول البحث عن أدوات لفهم المواقف المتفرقة التي تحكم الواقع الحياتي والفكري للعربي، ولذلك نهضت نظرة المتلقي تبعًا لإمكانية التفسير الحكمي، وأصبحت نظرة الإنسان الذي يتعامل مع اللغة قاصرة على المدى الذي تحدده اللفظة أو الجملة ولا عجب أن بقيت هذه النظرة حتى الآن تحكم الدرس البلاغي والفقهي العربي؟ فلم يتعد التفكير البحثي عن كلمة، وفي أفضل الأحيان كلمتين أو ثلاثة أو جملة فعلية أو اسمية أو شبه الجملة، ليستخرج الجمال فيها، مع أن الصيغة الجمالية في اللغة العربية لا يمكن أن توجد في لفظ واحد يفضله اللغوي عن بقية الألفاظ، وإنما الجمال ينشأ عن النسق اللغوي، والنسق اللغوي لا ينشأ إلا من وجود نسق فكري، والنسق الفكري لا بد له من تأسيس على المستوى الظاهر المادي والمنظور الفكري الذى يحكم عملية التفكير البلاغي على النحو التالي:

النسق اللغوي. = النسق الجمالي.	= النسق الفكري. = النسق المادي. = النسق الصوري بمستوياته المتعددة.

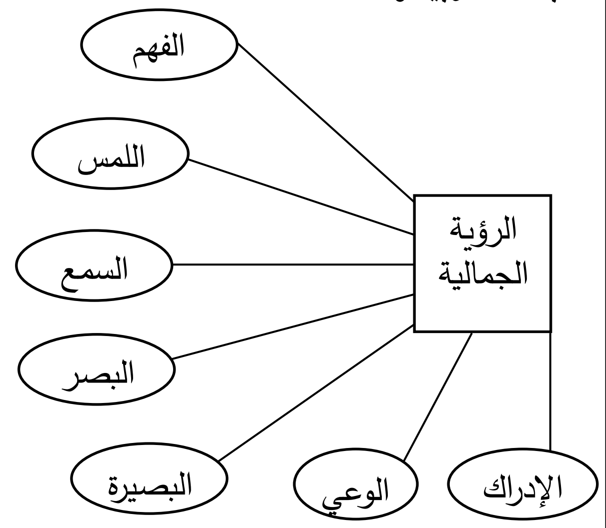
هذه الترسيمة هي الأكثر منطقية من وجهة نظري في فهم أدوات وأساليب التفكير البلاغي المعاصر، والذي وجد في كل أشكال التعبير اللغوية قديمًا وحديثًا، أما البحث عن الأنساق اللغوية الجزئية فلا يمكن استعمال كلمة نسق مع اللفظ والجملة، حيث لا ينهض بعبء التفكير اللغوي، ولا شك أن البلاغيين قديمًا وحديثًا ساورتهم الكثير من الشكوك حول البلاغة العربية والجمود الذي أصابها، في حين أن هناك أدوات بلاغية جديدة ظهرت في اللغات الأخرى، ولكن الذي خيب الآمال هو فكرة الاعتماد على النظرية البلاغية العربية التي زعموا أنها كاملة وموجودة، حتى الجهود الحديثة التي حاولت أن تقدم جدلًا حول المفاهيم البلاغية العربية، بداية من الشيخ «أمين الخولي» إلى آخر كتاب نقدي وبلاغي صدر الآن، لم تتعد الدعوى إلى التجديد، وبعضهم حاول ربط المناهج الحديثة

في الدرس النقدي كالأسلوبية والبنيوية وعموم الدرس اللساني ببعض مباحث الدرس البلاغي العربي، واستشهدوا بعدد من الآيات والقصائد والقواعد البلاغية التي تشير إلى التشابه في الرؤية أو التفسير أو التأويل، وكأن هذا التشابه يكفي اللغة العربية ويدفع عنها حالة الجمود التي سادت الدرس النقدي المعاصر؛ حتى أصبحت الرسائل العملية التي لا يستعين فيها أصحابها بالدراسات والمراجع الأجنبية لا ينظر إليها بعين الاحترام، وكلما ازدحمت الدراسة بالمراجع كلما كان ذلك أدل على جهد الباحث وتفانيه في رصد الظاهرة وتحليل الفكرة، حتى أن البعض للآن يعتمد على منهج في نقد اللسانيات يسمى تحليل المضمون، ويعتبره فتحًا في عالم الدراسات الإنسانية سواء الأدبية أم غير الأدبية. والأكثر مأساوية أن أقسام البلاغة في كليات الآداب واللغة العربية في الوطن العربي تطرح حتى الآن البلاغة الكلاسيكية شرحًا وتفسيرًا وتأويلًا، وكأن اللغة العربية عقمت عن أن تقدم الجديد في الفكر البلاغي الذي يرقى إلى قيمة اللغة العربية وأهميتها وضرورتها للإنسان العربي، من هنا كان التفكير البلاغي ضرورة واقعية للغة وللعرب بشكل عام، وللنص الأدبي بشكل خاص، حتى في الاستعمال اللغوي العادي هناك ضرورة لحالة التفكير البلاغي القائم على التصور الكلي للمواقف وتحويلها من مواقف عادية إلى مواقف جمالية تحكم على الحالة من جوانب عدة:



فالعربي دائمًا ما ينتقي من المواقف الواقعية التي تواجهه وتربى عليها في فهم الأشياء وطبيعتها؛ بل تعدى الأمر إلى انتقاء ما في مصلحته بناء على التصور اللغوي الذي دأب عليه الاستعمال، ربما تكون هذه الفكرة في رأي البعض بعيدة كل البعد عن الواقع الجمالي أو اللغوي، ولكن أساليب التربية الحديثة أثبتت تأثر الطفل منذ ولادته بكل المواقف المادية والفكرية التي يمر بها حتى دون قصد في الفهم أو الوعي أو الإدراك.

إن البداية الحقيقية للتفكير البلاغي واللغوي تكمن في الفهم الكلي المتبادل للأشياء بين المتعاملين باللغة، والتغيير الكامل للدرس الجمالي في المدارس العربية، والتحول من رؤية الجزء إلى الكل وتوزيع الفكرة الجمالية على الموقف كله، وليس على كلمة أو جملة أو مجرد تشبيه يذكر، هذا يعني أننا بحاجة لوضع مفاهيم جديدة للتصور الجمالي، تبدأ بالنظر إلى جوهر الإنسان وليس بالنظر إلى شكله؛ وتهدف إلى إشراك الحواس كلها في فهم الجمال؛ فليس البصر وحده هو مركز الإحساس بالجمال في التفكير اللغوي الحديث، وليس العقل كذلك أيضًا، وإنما البصر يتضافر مع بقية الحواس الظاهرة وغير الظاهرة؛ كالسمع واللمس والعقل، وما يمكن أن يصاحب ذلك من مفردات، والدعوة إلى صيغة فلسفية علمية عامة يشترك في وضعها وأدائها كل المشتغلين بالدرس النقدي لتأصيل منهجي، يقوم على الرؤية الكلية للأشياء، وليس الرؤية الكلية للبلاغة العربية وحدها.



ويكون الحاكم الفعلي لهذه الرؤية هو التصور العقلي أو التصور الفكري الذي يقوم على ربط هذه الحواس ببعضها البعض، وتكوين الفكرة الجمالية من داخل اللغة أو من داخل الفكرة أو من داخل المنطق اللغوي أو من داخل الصورة.

بلاغة النص الشعري

إذا كان مقبولًا أن نتعامل مع النص الشعري القديم بمفاهيم العلاقة التشبيهية، والاستعارية التي يعتمد عليها الشاعر القديم من الناحية التصويرية على الأقل، وذلك أثناء قراءة أبيات معظمها لا ترتبط ببعضها ارتباطًا بنائيًّا ظاهرًا، فلا يمكن أن يكون ذلك مقبولًا ونحن نتعامل مع نص شعري جديد تخلى فيه الشعراء عن كثير من المفاهيم القاعدية للبلاغة العربية، فهناك نصوص كثيرة –سواء في القصائد التي تعتمد على الوزن العروضي، أو القصائد الحرة–، لا تقدم رؤية مجازية واضحة؛ بل ربما تخلت عن المفاهيم المجازية وكونت علاقات أخرى غير الاستعارية بأدوات كثيرة، تبدأ في تكوين أنساق تعتمد على نوع من التفكير اللغوي الذي يحيط بالموقف الشعري كله، هنا تكمن المشكلة الرئيسية التي نحن بصددها، وهي كيفية التعامل مع نص يتعامل مع لغة تتعالى على القاعدة اللغوية والبلاغية المألوفة، والضرورة تحتم البحث عن مفاهيم بلاغية من داخل النص الجديد وليس من خارجه.

المسألة تصبح أكثر تعقيدًا مع النصوص الأدبية الأخرى، القصة، والرواية، والمسرحية، والتمثيلية؛ إذ ليس من المعقول البحث عن صورة بيانية داخل فصل في رواية، أو مسرحية، أو نص تمثيلي، وهذا يتماس بشكل واضح مع منجزات علم اللغة الحديث واللسانيات البنيوية وغيرها من جهود النظريات الأدبية الغربية، ولكن ذلك يبقى بعيدًا عن تقديم مفاهيم بلاغية من داخل النص العربي تخص الإنسان العربي، ومن الأسرار الكثيرة التي تحيا في داخل اللغة العربية، وهذا أليق بمهمة التفكير البلاغي الذي يعتمد على الرؤية سالفة الذكر، والتصورات البلاغية الأربعة، وكل منها يحتاج إلى تفصيل منهجي ليكون رؤية جديدة للبحث البلاغي المعاصر.

هنا يصبح الخروج من حالة التفكير الاستعاري قصير المدى إلى التفكير البلاغي النصي، وإلى التفكير السياقي والتفكير بالمنظور السردي والتفكير بالصورة؛ جزءًا لا يتجزأ من تصور عام يشمل جوانب النص الأدبي ومستوياته. فلسنا إذن بصدد رؤية بلاغية للنص الشعري فقط، بل بصدد رؤية للنص الأدبي المعاصر، وتأتي قرائن التوافق والترادف والتقابل بين النصوص المختلفة في الأنواع الأدبية باعتبارها جزءًا من كل، تتحول فيه رؤية النص القصصي إلى بلاغة لرؤية النص الشعري، ورؤية النص المسرحي إلى بلاغة لرؤية القصيدة، ورؤية القصيدة إلى بلاغة لرؤية الرواية، وهكذا يصبح تراسل السياقات في الأنواع الأدبية جزءًا من التفكير البلاغي القائم على التصور الفكري الفلسفي لمفهوم الإبداع في اللغة العربية، ونحن في انتظار اليوم الذي نرى فيه مناهج الدرس في المدارس العربية والأقسام المتخصصة في الجامعات العربية؛ تبحث عن رؤية مختلفة للتفكير البلاغي واللغوي، على النحو التالي:

1– البحث عن السياق بدلًا من البحث عن الصور البيانية المتناثرة.

2– تقديم المنظور السردي بدلًا من تقديم العلاقة الجزئية.

3– البحث عن مكونات الموقف بدلًا من مكونات التشبيه.

4– بناء الصورة بدلاً من البحث عن وجه الشبه ●



سفيان البراق
(المغرب)

جدلية الدين والسلطة.. في رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ

مثلث شخصية عرفة التطلع الكبير الذي يراود محفوظ؛ الكاتب المتنور الحالم بمستقبلٍ أفضل بعيدًا عن التشرذم والانحطاط، وقد ابتكر هذه الشخصيةٍ التي تحيل على العلم، وترمي إلى الانفلات من قبضة الأسطورة، التي تمارس أكثر من حقها وتهيمن على عقل الإنسان في مختلف الحقب الزمنية، وكل ذلك قصد الارتماء في حضن العلم وضمان العدل والمساواة بعيدًا عن بطش مستبدٍ غاشم يهضمُ الحُقوق. لقد مارس عرفة، بهمة عالية، السحر، العلم فيما يبدو، مبذلًا قصارى جهده لتقديم العلاج للناس.

لقد جعلت رواية «أولاد حارتنا» من نجيب محفوظ (1911– 2006) كاتبًا يسعد بمكانةٍ بارزة في الخريطة الثقافية العربية، كما مكنته من تصدر المشهد الروائي العربي، لتضع على رأسه ورود الانتصار وتتوجه بجائزة نوبل للآداب سنة 1988، دون أن ننسى طبعًا ثلاثيته الشهيرة التي ساهمت في هذا التتويج: بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية، التي صدرت بين 1956– 1957. ولا غرو إذا قلت إنه لولا الحمأة التي أثارتها رواية أولاد حارتنا آنذاك، ما كان نجيب محفوظ ليظفر بجائزة نوبل؛ التي ظفرت بقيمته الرمزية.

لم تنشر هذه الرواية لأول مرة بين دفتي كتاب كما هو متعارف عليه، بل واظب صاحبها على نشر فصولها بشكل متسارع في أعداد صحيفة الأهرام سنة 1959، وقد كان يشرف على الجريدة آنذاك الأستاذ محمد حسنين هيكل الذي احتضن النص وواظب على نشره قبل أن يثير اهتمام الناس، فيتبعه ضجيج عارم. نجحت خطته قبل أن تتبنى دار الآداب اللبنانية العمل وتنشره بشكل رسمي سنة 1962 في طبعته الأولى. ليعلن آنذاك عن حربٍ ضروس واجهها نجيب محفوظ ببسالة وجسارة، إذ ظل يدافع عن الرؤى والأفكار التي حاول الترويج لها عبر شخوص روايته. شن التيار السلفي في مصر آنذاك هجومًا شرسًا عليه، حتى وصل بهم الأمر إلى محاولة قتله، في تقييدٍ تام لحرية الإبداع، ومحاولة تنفيذ الرقابة على اختيارات نجيب محفوظ الفنية والفكرية، دون أن يحاولوا قراءة النص بموضوعية بعيدًا عن الخلفية والمرجعية، لأن قراءة جميع صنوف الإبداع، بما في ذلك الرواية، تقتضي أساسًا التمتع بهامش من حرية التفكير، والتوفر على آليات التحليل،



وكذا امتلاك طرائق موضوعية في النقد والتأويل، لأن قراءة النصوص ومحاورتها تفترض التأني والتمعن والابتعاد عن القراءة الحرفية والسطحية. فالرواية هي جنسٌ تخييلي بامتياز، وداخل هذا التخييل يحاول الروائي رصد قضايا محيطه ومعالجتها في بنية سردية ووصفية مسترسلة، دون أن يحاول قصد فئة معينة أو شخص معين.. إلخ.

تميزت هذه الرواية بعدة خواص هي التي دفعتها إلى المقدمة، ولعل أبرزها التمكن البارع من حرفة السرد الروائي، دون التغاضي عن بهاء وصفاء لغتها التي ابتعدت عن التراكيب المُفتعلة والتزويق اللفظي، دون أن يفرط محفوظ في جمال الأسلوب وتدفقه. كما تمكنت أولاد حارتنا بجرأتها من اقتحام عوالم لم يسبق تناولها بمثل هذه الجرأة، وهنا الحديثً عن جدلية الدين والسلطة، وإشكالية الأسطورة والعلم، مستلهمًا التاريخ والدين والأسطورة لمعالجة هذه القضايا، معتمدًا في ذلك على فضاءٍ روائي خصب، الذي استحضر فيه صاحب الرواية خصوصية حارات مصر، والمهمشين فيها، مرتكزًا على «قصة البشرية إطارًا عامًّا للتعبير المجازي الرمزي العميق عن مجموعة القيم المادية والروحية التي حكمت مسيرتها في غضون الصراع والمعاناة التي خاضتها هذه البشرية في سبيل إقرار العدل والحرية والكرامة الإنسانية وانبعاث النور والعجائب»[1]، وذلك لا يتأتى، في نظري، إلا عبر خلق أبعاد إيحائية من الصعب فهم كنهها واكتشاف ما تنضح به بسهولة بالغة.

جاء تقسيمُ الرواية كالتالي: وضع نجيب محفوظ افتتاحية للرواية، ثم أردفها بخمس قصصٍ توزعت على النحو التالي: أدهم، جبل، رفاعة، قاسم، والقصة الأخيرة التي سيموتُ فيها الجد الجبلاوي هي قصة عرفة. هذه هي الشخصيات المحورية التي أبدع محفوظ في رسم خطوطها ومساراتها التي تختلف وتتقاطع. كان الاهتمام برسم الشخصية في الرواية التقليدية مبالغًا فيه إلى حد ما: فالروائي يقوم بدراسة نفسية واجتماعية عميقة حتى يفهم الشخصية ويتماهى معها ليتمكن بعد ذلك من

الكتابة عنها بانسيابية، دون إغفال الوصف المفرط لأدق تفاصيلها، وهذه إحدى أبرز خصائص الرواية التقليدية. بينما الرواية الحديثة، التي برزت وانتشرت بعد الحرب العالمية الثانية، قطعت مع هذا الاختيار وحاولت التنقيص من قيمة رسم الشخصية بحيث لم تعد لها تلك المركزية[2].





الشيخ محمد الغزالي

محمد حسنين هيكل

حسن حنفي

1- شخوص الرواية:

هناك من احتج على أولاد حارتنا ووصفها بعبارات قدحية، تطبعها الشوفينية والقراءة البعيدة عن الموضوعية، بأنها رواية تمس المقدسات، وتسخر من رمزية الأنبياء والشخصيات الدينية المقدسة. وقد بنى حجته على «التقارب الصوتي لأسماء الشخصيات (أدهم/ آدم- إدريس/ إبليس)، أو تطابُق الحرف الأول بين اسمين (قدري/ قابيل- همام/ هابيل)»[3]. إن هذا الادعاء الذي يدعيه البعض نجده أقرب إلى الصواب، إذا ما حاولنا مقارنتها بالسمات والخصائص التي قدمها نجيب محفوظ لشخوص روايته، ونبدأ بالشخصية المحورية:

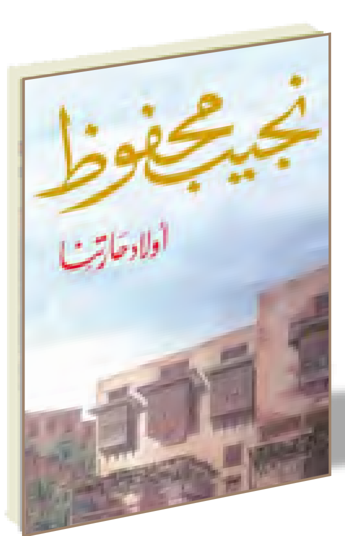
- الجبلاوي: التي اتسمت بعدة سمات نذكر منها: «يبدو بطوله وعرضه خلقًا فوق الآدميين كأنما من كوكب هبط، شيئًا خارقًا، قادرٌ على معرفة كل شيء، يستطيع أن يطلع على كل صغيرة وكبيرة»[4]. يتضح لنا بجلاء أن هذه الصفات التي منحها صاحب الرواية للجبلاوي نجد فيها تقاطعًا كبيرًا مع الصفات الإلهية، لتكون بذلك شخصية الجبلاوي «شخصيةً أسطورية نظرًا للطابع الميتافيزيقي للصفات المُسندة إليه في الرواية (..) نستطيعُ القول بأن الجبلاوي هو اللّه ما دام هو الجبار، وليس كمثله شيء في الحارة التي وجد فيها منذ القِدم (..) علاوة على هذا نجد أن الرواية أسندت إلى الجبلاوي أحكام بشرية مثل: التزوج، الإنجاب، الأكل والشرب والنوم..»[5]. من هنا يمكننا أنْ نستشف أن الجبلاوي ليس هو اللّه بحد ذاته، وإنما هو شخصية أسطورية متخيلة ومبتكرة، ما دام أن اللّه لا يتقاسم مع الإنسان نفس الصفات (الأكل، الشرب، الإنجاب).

- إدريس: يلاحظ القارئ أن هناك تقاربًا فونولوجيًّا بين شخصية إدريس وإبليس، وهذا قد لا يخفى على أحد، بصرف النظر عن التطابق في الدلالات الرمزية التي قدمها الكاتب للشخصية، ولعل أبرزها: «إدريس ابنه هانم الذي خلق من لونٍ مضيء، وهو الابن الوحيد الذي لم يمتثل لأمر الجبلاوي القاضي بتعيين أدهم مديرًا للوقف، ومن ثم كان جزاؤه الطرد من البيت»[6]. يحبل هذا المقتطف من الرواية بعدة دلالات: الأولى تتمثل في عدم امتثال إدريس للجبلاوي ومعارضته، ثم الدلالة الثانية هي أنه خُلق من «لون مضيء»، ثم الدلالة الثالثة وهي الأقوى المتمثلة في الطرد من البيت الذي يرمز للجنة، وذلك يشي بعصيان إبليس لربه وكان جزاؤه الطرد من الجنة.

من بين الدلالات الرمزية التي اعتمدها محفوظ في ابتداع شخوص نصه، بغض النظر عن التقارب

الفونولوجي (آدم/ أدهم)، نجدها مجسدة في جريمة قتل قدري لهمام، وهي أول جريمة ارتُكبت في الحارة، لتكون بذلك تلميحًا جليًّا على أول جريمة اقترفت في الأرض، وهي التي نعرفها جميعا: قتل قابيل لأخيه هابيل.
ترمز شخصية جبل إلى «جبل الطور الذي كلم فيه اللّه موسى». هذا الحسم بني على ما ورد في الرواية ونقرأ في هذا المضمار: «منذ عشرين عامًا رأت الهانم طفلًا عاريًا يستحم في حفرةٍ مملوءة بمياه الأمطار، فمضت تتسلى بمُشاهدته، فمال قلبها الذي حرمه العقمُ من نِعم الأمومة إليه. أرسلت من حملهُ إليها وهو يبكي خائفًا. وتحرت عنه فعلمت أنه طفلٌ يتيم ترعاه بياعة دجاج. استدعت الهانم وطلبت إليها أن تنزل لها عن الطفل فرحبت بذلك كل الترحيب»[7]. ما يمكن استخلاصه من هذا المقطع الذي ورد في الرواية هو أن الحكاية الدينية للنبي موسى تقول إن زوجة فرعون قد عثرت عليه وهو داخل صندوق ملقى في النهر، وقد نشأ في بيت فرعون إلى أن اشتد عوده وكبر. هذه من بين عدة علامات تشي بأن جبل يرمز لقصة النبي موسى.
في نهاية هذا الجزء المخصص لإبراز الدلالات الرمزية التي تحملها شخوص الرواية، ليست جميعها طبعًا، بل اقتصرت على أهم شخوص الرواية، رغم أن جميع الشخصيات كلها لعبت دورًا مهمًّا في تحريك الأحداث وإحداث انعطافاتها. الشخصية الأخيرة التي سأتحدث عنها بإيجاز هي شخصية قاسم التي تدل، بكل تفاصيلها، على حياة النبي محمد. فالقاسم في الرواية كان يتيمًا وراعيًا للغنم ونشأ في كفالة عم زكرياء حتى بلغ سن الرشد، وتزوج من امرأة أربعينية هي ست قمر. ثم التشابه في الاسم، فمعلوم أن النبي محمد كان يلقب بأبي القاسم.
معلومٌ أيضًا أن النبي محمد تزوج خديجة، وهو في الخامسة والعشرين، التي تبلغ أربعين سنة، التي افتتنت به بعدما اهتم بتجارتها واعتنى بأمورها، ورأت فيه شابًّا بالمواصفات التي تتمناها[8]، وقد كان راعيًا للغنم، وعاش في كنف عمه بعدما فقد ذويه وهو في مرحلة الصبا.
مثلث شخصية عرفة التطلع الكبير الذي يراود محفوظ؛ الكاتب المتنور الحالم بمستقبلٍ أفضل بعيدًا عن التشرذم والانحطاط، وقد ابتكر هذه الشخصية التي تحيل على العلم، وترمي إلى الانفلات من قبضة الأسطورة، التي تمارس أكثر من حقها وتهيمن على عقل الإنسان في مختلف الحقب الزمنية، وكل ذلك قصد الارتماء في حضن العلم وضمان العدل والمساواة بعيدًا عن بطش مستبدٍ غاشم يهضمُ الحُقوق. لقد مارس عرفة، بهمة عالية، السحر، العلم فيما يبدو، مبذلًا قصارى جهده لتقديم العلاج للناس. نقرأ في هذا الصدد: «عنده العلم الساحر الذي يستطيع أن يحقق للحارة ما عجز عنه جبل ورفاعة مجتمعين. ولن يترك الحارة حتى يقضي السحر على الفتوات، ويطهر النفوس من عفاريتها ويجلب من الخير ما يعجزُ الواقف عن جزءٍ منه، ويصير هو قهر الغناء المنشود الذي كان يحلم به أدهم، صحيح أنه في زمنٍ قصير حقق قاسم العدل بغير هذا العلم السحري ولكن سرعان ما انتهت التجربة، في حين أن أثر العلم لا يزول (..) العدالة لا تبقى إلا توفر العلم الساحر»[9].
تعددت شخوص الرواية واختلف وزنها وشكل حضورها، وقد «ألغى ملامح الشخصيات الروائية فمن يجيء لا يختلف عمن جاء»[10]، في قطعٍ واضح مع البنية الروائية التقليدية، ومحاولة تدشين عهد جديد في الرواية العربية.
2- جدلية الدين والسلطة في رواية أولاد حارتنا:
لقد حاول نجيب محفوظ رصد جدلية الدين





والسلطة، إلى جانب سؤال العدالة الذي كان حضوره مؤثرًا، وهذا لا يخفى على القارئ، بيد أن جدلية الدين والسلطة طغت على النص بشكل واضح ونالت نصيب الأسد، كما حاول صاحب الرواية تعقب إشكالية الدين والعلم عبر شخصية «عرفة». وكأن نجيب محفوظ حاول التأكيد، عبر رصد الجدلية المذكورة آنفًا، على أن «التغيير هو التحرر من السلطتين الدينية والسياسية وتحرير الإنسان والمجتمع منهما. فالدين لا يقبلُ إلا سلطة الضمير والعلم لا يقبلُ إلا سلطة العقل»[11].

لقد استلهم نجيب محفوظ الحس الأسطوري والملحمي في رواية أولاد حارتنا، وهذا يظهر بجلاءٍ كبير في النص، وقد اتضح ذلك بعد الدراسة التي شملت بعض شخصيات النص. لكن صاحب الرواية هو سليلُ الواقعية، فما الذي دفعهُ إلى تبني الأسطورة وجردها حتى يتمكن من بناء شخوصه وأحداث روايته؟ لقد أجاب الناقد الفلسطيني فيصل دراج عن هذا السؤال قائلًا: «سعى الروائي إلى غايتين: تأمل الظلم والعدالة في أصولهما الشفافة الأولى، واشتقاق الأزمنة السديمية اللاحقة من الزمن الأصلي فبعد أنْ غدا الحاضر ثقيلًا ومبهم الإجابة، أجبر السائل المغترب على ترحيل سؤاله إلى زمن البدء التماسًا واستنكارًا للحاضر في آنٍ»[12].

رغم استحضار نجيب محفوظ للأسطورة واستلهامه لنَفَسِها الذي منح للرواية نكهة خاصة، وفتح له أفقًا أرحب لمعالجة عدة إشكاليات، كانت أبرزها جدلية الدين والسلطة، إلا أنه كان ينفي حضور الأسطورة، بين الفينة والأخرى، كلما سنحت له الفرصة، وخير مثالٍ على ذلك: «حين يلقي الأب بأبنائه خارجًا مانعًا عنهم غضبهُ الشديد التوبة والغفران»[13]. ارتبطت الأسطورة في الرواية بمفهوم الزمن، فصاحبها اختص في الرواية تاريخية وتفنن في تشييدها، وانفرد بتفرده فيها، لذا فقد وارب الزمن في الرواية وجعله «متسيبًا بليدًا، يضارعُ فيه الماضي الشرير حاضرًا أشد شرًّا، وملامح البشرية غائمة متماثلة تشهدُ على بوادر الزمن الإنساني وفساده»[14].

لقد جعل محفوظ الزمن مفتوحًا ومتقاطعًا، فباستلهامه للنفَس الأسطوري واستحضار رمزية شخوص دينية مقدسة، دارت حكاياتها في زمنٍ غابر، أعادها وسهر على توضيبها لتتماهى مع شخصيات حاضرة عاينها في مجتمعه المحلي، أو لجأ إلى التخييل، ليبني زمنًا مخالفًا للزمن المتعارف عليه، ليكون بذلك قد دشن عهدًا جديدًا في كيفية بناء الزمن الروائي، وذلك «في فضاءٍ سديمي لا بدء له ولا نهاية»[15].

ظلت الأسطورة والحكاية تحكم حياة الإنسان في حقبٍ متعددة، ولعل البداية الرسمية للأسطورة نجدها متشكلة بجلاءٍ كبير لدى الحضارات الشرقية القديمة (كلكامش)، ثم في بلاد الإغريق التي تبنت هذا الشكل الحكائي، وحاولت نشره وتعميمه في مختلف الحضارات، وقد لقي إقبالًا واسعًا واهتمامًا كبيرًا، فالبرغم من عدم تقبل العقل لهذه الحكايات الأسطورية فإنها تحمل قيمًا ومعانٍ رمزية تحتاج لتمعن كبير لاستيعابها، كما أنها ترتبط بسياقٍ تاريخي محدد، وهذا ما يجعل قراءتها وفق العصر الآني صعبًا، لذا يجب قراءتها وفق سياقها التاريخي.

رغم التبرير الذي حاولتُ تقديمه ووصفي للرواية بأنها عمل تخييلي بُني على أساس الأسطورة والحكاية والملحمة، بيد أن الأزهر، كأعلى مؤسسة دينية في مصر، اعترض على مضمون الرواية، وادعى أنها، رغم رمزيتها كما وضحت وسأوضح فيما بعد، تمس بصورةٍ مباشرة بالمُقدسات. «كتب شيخه (= الأزهر) محمد الغزالي تقريرًا عن الرواية وبعثهُ إلى جمال عبد الناصر وبموجبه تم منع الرواية»[16]. لقد كان اعتراض الأزهر مبنيًّا على أساس العاطفة والقراءة السطحية، ولم يكن محكومًا بأسس علمية منطقية وموضوعية، فالتقرير الذي كتبه شيخ الأزهر، يبين مدى عدم تمكنه من حرفة النقد الأدبي، فكان بالأحرى إحالة الرواية على لجنة علمية متمرسة في النقد، وتحكمها الموضوعية فقط، وستكون لها، دون شك، قراءة مُغايرة.

وقف النقاد العرب في موقع المدافع المستميت عن مضمون الرواية والغايات التي ترنو إليها، كما أنهم أبانوا عن موقفهم من رمزيتها. ونجد في مقدمتهم الناقد عمر فتال الذي وصفها بأنها دشنت

مرحلة جديدة لرمزية النص الروائي. نقرأ له في هذا المضمار: «إنها رواية جاءت بعد قطيعة بين الكاتب، والإبداع على مُستوى الرواية. وهي قطيعة دامت سبع سنوات؛ كما أنها جاءت لتُدشن مرحلة الرمزية التي سيُبلي فيها نجيب محفوظ البلاء الحسن»[17]. كما نجدُ حكمًا دينيًّا مرنًا للدكتور حسن حنفي على الرواية، وقد وصفها بأنها «نموذج من الأدب شبيه بقصص الأنبياء للتعبير عن روح الإسلام، وهو روح العلم، في أسلوب قصصي، ونقله من مدينة السماء إلى مدينة الأرض. فتطور الوحي من آدم إلى محمد هو انتقالٌ من الدين إلى العلم، ومن الخرافة إلى العقل، ومن تدخل الإرادة الخارجية إلى الاعتماد على الإرادة الإنسانية، ومن قهر الطبيعة للإنسان إلى السيطرة عليها، ومن حكم اللّه إلى حكم البشر، وختم النبوة يعني استقلال الإنسان عقلًا وإرادةً»[18] ●

هوامش:

1– نبيل فرج، رسالة القاهرة أولاد حارتنا، مجلة: الآداب، (لبنان، العدد 3– 4، 1995)، ص113.
2– أنظر: السعيد الخيز، بناء الشخصيات في الرواية المغربية، (مجلة: نُصوص من خارج اللغة، عدد مزدوج 16– 17، المغرب، 2021).
3– نزار خليل العاني، فلسفة التاريخ في «أولاد حارتنا» «نجيب محفوظ» والبحث عن يوتوبيا، (مجلة: المعرفة، عدد 680، سوريا، 2020)، ص79.
4– سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب ظهر المهراز ، فاس، ط 1، 2009، صص89– 100.
5– المرجع نفسه، ص89.
6– الرواية من منظور نظرية التلقي، المرجع نفسه، ص92.
7– نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، دار الآداب، بيروت، ط 6، 1986، ص131.
8– أنظر: معروف الرصافي، الشخصية المحمدية، منشورات الجمل، ألمانيا، ط 1، 2008، صص354– 355.
9– حسن حنفي، السقوط والخلاص: قراءة في رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، مجلة: عالم الفكر، (الكويت، العدد 4– 3، 1995)، ص306.
10– فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2004، ص177.
11– حسن حنفي، السقوط والخلاص: قراءة في رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، المرجع نفسه، ص316.
12– فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المرجع نفسه، ص178.
13– المرجع نفسه، ص179.
14– المرجع نفسه، ص176، بتصرف.
15– المرجع نفسه، ص176.
16– سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، مرجع سابق، ص57.
17– عمر فتال، على هامش (أولاد حارتنا)، مجلة: فصول، (الكويت، العدد 2، 1992)، ص353.
18– حسن حنفي، السقوط والخلاص: قراءة في رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، مرجع سابق، ص285.

بيبليوغرافيا:

كتب:
– دراج، فيصل. الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2004.
– عمري، سعيد. الرواية من منظور نظرية التلقي، مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، الطبعة الأولى، 2009.
دوريات:
– فرج، نبيل. رسالة القاهرة أولاد حارتنا، مجلة: الآداب، (لبنان، العدد 3– 4، 1995).
– العاني، نزار خليل. فلسفة التاريخ في «أولاد حارتنا» «نجيب محفوظ» والبحث عن يوتوبيا، (مجلة: المعرفة، عدد 680، سوريا، 2020).
– حنفي، حسن. السقوط والخلاص: قراءة في رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، مجلة: عالم الفكر، (الكويت، العدد 4– 3، 1995).
– فتال، عمر. على هامش (أولاد حارتنا)، مجلة: فصول، (مصر، العدد 2، 1992).



محمد بوحوش
(تونس)

الأصلي والمستحدث.. في قصائد التانكا للشاعر محمد حلمي الريشة

مجموعة الشاعر محمد حلمي الريشة الموسومة بـ»تانكا عربي» إنما هي مشروع واع وحداثي، اجتهد صاحبه في اختصار المعنى وفي الإيجاز وتقديم كبسولات شعرية عميقة متطرقًا إلى عديد الأفكار والمواضيع بأسلوب شعري مركز يستدعي التأمل وإعادة القراءة، فيبهر ويجلب المتقبل إلى أعماق ومدارج وطبقات المعاني الظاهرة والخفية. ولقد استطاع الشاعر أن يحافظ على ما هو أصيل في التانكا من حيث الجوهر، فكانت نصوصه مصممة على الموضوعية والتحول.

«مطر خلل شعاع شمس» هو ديوان شعري تانكوي، أي من جنس قصيدة التانكا ذات الأصول اليابانية، والتي سنأتي على التعريف بها لاحقًا شكلًا ومضمونًا. الديوان صدر سنة 2020 عن «دار الدراويش للنشر والترجمة» في بلغاريا، وتضمن (167) قصيدة خماسية، وسمه كاتبه في العنوان الفرعي بـ»تاكا عربي». وإذا كان هذا التوصيف منطقيًّا ومقبولًا من جهة مفردة التانكا التي أشار إليها، فإن الأمر يستدعي وقفة تأملية في ما هو مفردة «عربي». ما يعني أن التانكا بصفتها قصيدة يابانية الأصل قد تفرعت إلى أشكال متنوعة في الثقافات الأخرى. يبدو أن محمد حلمي الريشة قد قصد هذا التوصيف عن وعي للإشارة إلى أن نصوص التانكا التي تضمنها ديوانه إنما هي محاولة لتعريب هذا النوع الشعري، بمعنى توطينه في بيئة عربية ذات خصوصية ثقافية وشعرية، وهو ما يعني تعديلًا وإضافة على شكل التانكا وموضوعاتها عربيًّا. يذكر، أيضًا، أن قصائد الديوان وردت مرقمة من واحد إلى مائة وسبع وستين، وهذا الترقيم هو من قبيل التعديل شكلًا في قصيدة التانكا اليابانية، وهو من قبيل التجديد حيث تضمنت النصوص علامات ترقيم كالوقف والتعجب والاستفهام والأعداد والنقاط والفواصل والإشارات المائلة والشرطة والأقواس والنقطتان والفواصل المنقوطة وعلامات التنصيص وغير ذلك، فيما الأصل أن لا وجود في التانكا اليابانية لمثل هذه العلامات.

قصيدة التانكا، الشكل والهوية

التانكا والهايكو والهايبون والسنريو هي أشكال من القصيدة اليابانية. فإذا كان الهايكو متألفًا من سبعة عشر لفظًا تحتوي على ثلاث وحدات منظمة بطريقة 5، 7، 5 مقطعًا وموزعة على ثلاثة أسطر، فإن التانكا المتألفة من خمسة أبيات، بصفتها قصيدة من أصل ياباني، أقل تداولًا وشيوعًا في الشعرية العربية من الهايكو، ومن يكتب فيها في الوطن العربي هم قلة. فما هي قصيدة التانكا؟ من دون إطناب، يعرفها الشاعر والمترجم الليبي

عاشور الطويبي على النحو التالي: «التانكا شكل من أشكال القصيدة اليابانية القصيرة، ظهرت منذ القرن الثامن الميلادي. تتكون من 31 مقطعًا صوتيًّا يابانيًّا: 5-7-5-7-7 من اليسار إلى اليمين، وقد تزيد أو تنقص قليلًا، وعادة ما يكون في منتصف التانكا (بين 5-7-5 و7-7) كسر أو مقطع بين الجزء العلوي والجزء السفلي سواء أكان ذلك في المعنى أو الإيقاع أو الاثنين معًا».

وتجدر الإشارة إلى أن التانكا أصبحت هي الأخرى ذات شهرة عالمية، ومن أعلامها اليابانيين نذكر: تيكان يوسانو (1873- 1935)، يوشيكو ماكاجيما (1886- 1927)، ساموي ميكاوا (1903- 1990)، أكيكو يوسانو (1878- 1942)، يوشيمو كوندو (1913- 2006)، ميكو غوتو (1898- 1978)، هيروهيكو أوكانو(1924-)، هيديوكي كوناكا (1937- 2001)، هيروشي يوشيكاوا (1969-) وغيرهم..

إشكالية الدراسة وفرضياتها وعناصرها

تطرح هذه الدراسة إشكالية هذا النوع من القصائد التي حاول كاتبها أن يوطن قصيدة التانكا في المحيط العربي، أو بالأحرى أراد أن يعربها محاولًا التجديد بما يتلاءم مع البيئة الثقافية والشعرية العربية بالخصوص. لذلك سنركز في هذا البحث على ما هو أصيل ينتمي إلى الثقافة اليابانية، أو بالأحرى إلى التانكو الياباني وقواعده وجمالياته، وبين ما هو تحديث وتعريب لهذا النمط لدى محمد حلمي الريشة. ما هي أوجه الاختلاف؟ وما هي السمات الجمالية والغرضية؟

كما تجدر الملاحظة إلى أنه من بين أهداف هذه الدراسة هو استطلاع ظاهرة قصيدة التانكو في محيطها العربي والتعريف بها لدى القراء من خلال دراسة نماذج منها وتقصي تقنياتها وموضوعاتها وأسسها الفنية بالاعتماد والمقارنة بين الأصلي في التانكا والعربي المستحدث.

سنتناول ذلك كله في أربعة عناصر رئيسية هي تباعًا: الشكل، والمضمون، واللغة، والإيقاع، انطلاقًا مما تفصح عنه النصوص، محاولين تجنب الأحكام والإسقاطات النظرية، بمعنى التركيز على بنية النص بجميع عناصره من دون تقول عليه ونسب ما ليس فيه إليه بالاعتماد على شواهد من المجموعة الشعرية وبطريقة الفصل والوصل، إذ من الصعب فصل ما هو شكلي عما هو مضموني عما هو لغوي وإيقاعي أيضًا. فالنص بنية عضوية متكاملة العناصر ومتفاعلة، وذات وظيفة دالة شأنها شأن أية بنية أو نسق آخر. مع الملاحظة بأن هذا البحث حاول الاعتماد على بعض الدراسات والمقالات والمراجع السابقة وهي قليلة، ما سيجعلنا أمام صعوبات ذات صلة بالإلمام بالديوان -موضوع البحث- واستيفائه حقه من الاستقراء والتقصي من خلال نمط شعري أقل شيوعًا وانتشارًا في ثقافتنا العربية، وذلك في على صعيد مكونات البنية من الدلالة والمعجم والصورة والإيقاع.

من حيث الشكل

قدم محمد حلمي الريشة في هذا الديوان 167 تانكًا. توزعت في أغلبها على خمسة أسطر، ولم تحافظ على ما هو مقطعي أو صوتي في الأصل الياباني للتانكا. فكما ذكرنا سابقًا، فإن هذا النمط من القصائد تتفاوت وحداته الصوتية- المقطعية من 5 إلى 7. إذ يبدأ السطر الأول بخمسة مقاطع وكذلك السطر الثالث، فيما بقية الأسطر أو المقاطع الثانية والرابعة والخمسة يكون عددها سبعة. وهنا لا بد من التنبيه إلى أن الوحدة الصوتية في اللغة اليابانية تختلف عن مثيلتها في اللغة العربية. كما أن شكل الكتابة في اللغة اليابانية يكون من اليسار إلى اليمين مثلما هو الحال مع عديد اللغات المتفرعة عن اللاتينية، وهو عكس الحال في اللغة العربية التي تكون كتابتها من اليمين إلى اليسار. حينئذ ثمة ما هو أساسي وشكلي، وهو انزياح الكاتب العربي للتانكا عن الأصل الشكلي للقصيدة، وهذا الانزياح أو العدول ستتبعه انزياحات أخرى على صعيد توزيع الأسطر في الفضاء البصري وعدم احترام ما هو صوتي أو مقطعي في الأصل. إننا أمام بحث غير مألوف لا سيما وأن التانكا كانت في البداية شكلًا من أشكال «الواكا»، وهي أغنية شعبية يابانية قصيرة، ومن

أقدم الأنواع الشعرية اليابانية.
لقد حافظ الشاعر على ما هو أساسي شكلًا وهو عدد الأسطر، وإن كان توزيعها قد خضع أحيانًا إلى بعض ضروريات الطباعة الورقية بما يوحي بأن بعض الأسطر، وبخاصة السطر الخامس والأخير، قد انفلتت منه بعض المفردات لتتخذ حيزًا بصريًّا في سطر سادس، وذلك لأن السطر لم يتسع لعدد الكلمات فيه.
ولا ننسى، أيضًا، أننا أمام إيقاع الصوت في القصيدة اليابانية بينما هو إيقاع البحر أو التفعيلة أو ما يسمى بالإيقاع الداخلي في قصيدة النثر وغيرها. فالفونيم هو وحدة صوتية مميزة تؤدي معاني مختلفة.

استنتاجات

لقد توصلنا من خلال البحث في هذا المتن الشعري إلى الاستنتاجات التالية:
– التانكا قصيدة من دون عنوان، هذا في الأصل، وقد بنى عليه الشاعر محمد حلمي الريشة حيث لم يعنون قصائده، غير أنه عدل في الشكل بإضافة علامات الترقيم وهي الأعداد التي أسندها لنصوصه، فقد جعل عددًا لكل قصيدة من واحد إلى مائة وسبع وستين.
– التانكا في الأصل هي إحدى أشكال «الواكا»، حيث ينشد العامة من الناس قصائد التانكا التي يكتبونها في مواضيع محددة، أمام الإمبراطور أثناء الاحتفال بيوم رأس السنة الجديدة كل عام، ويتم حفظها على اعتبار أهميتها المناسباتية والوطنية. ثم توالت الإبداعات في هذا النمط، وحدثت تجاوزات هي من قبيل التجديد والتطوير في الشكل والمضمون. وقد سار «الريشة» على منوال التجديد، أي أنه بدأ كتابة نصوصه التانكوية من آخر ما توصل إليه كتاب اليابان في هذا النمط من تحديث وتطوير. فلم تعد التانكا تقليدية، ولم تعد إنشادًا، بل صارت قصيدة مشهدية وتأملية نوعت في مضمونها وطورت شكلها القديم.
– يذكر، أيضًا، أن اللغة اليابانية تستخدم ما يسمى بـ«الأونجي»، أي المقطع الصوتي المتكون من حرف ساكن وحرف علة وذلك عوضًا عن علامات الترقيم، حيث يستعمل كاتب التانكا «أونجيًّا» واحدًا أو اثنين ليشير إلى الوقف في الأبيات، وليمنحها النغمة المطلوبة أكانت تعجبًا أو استفهامًا أو غيرهما. هذا فيما هو شعرية تانكاوية يابانية، وهو ما لا يمكن أن يكون في اللغة العربية بسبب اختلافات أشرنا إليها سابقًا. لذلك استعاض الريشة عن الأصوات أو المقاطع الصوتية بالعلامات، أي علامات الوقف داخل السطر الشعري وفي نهايته.
– تركز التانكا على ما يسمى بالعبارة المحورية أو الصورة المحورية التي تمثل فاصلة التحول من عرض المشهد أو الموقف أو الحدث إلى انفعال الشاعر به وتبيان شعوره وموقفه منه. وهي، أي الجملة أو العبارة المحورية، تقع في الغالب في السطر الثالث الذي يليه الانتقال من طور إلى آخر أو من الموضوعية إلى الذاتية، وهو ما حافظ عليه الشاعر في أغلب نصوصه.
– التانكا، شكلًا، متألفة من خمسة أسطر، تصف سطورها الثلاثة الأولى حقيقة أو سياق اللحظة، فيما يعبر السطران الأخيران عن رأي الشاعر وإحساسه وأفكاره ورأيه في موضوع القصيدة. وقد اتضح أن الشاعر محمد حلمي الريشة قد بنى على ذلك وحافظ عليه في جل النصوص على الأقل.
– تشتمل التانكا في الأصل على بيت واحد (خط واحد مستقيم) متكون من واحد وثلاثين مقطعًا صوتيًّا، ثم خمسة أسطر في بعض الأحيان لدى الشعراء المجددين. أما في اللغات الأخرى، بما في ذلك اللغتين العربية والإنجليزية، فتقسم التانكا إلى خمسة أسطر ولا تكتب في سطر واحد. وهنا فقد خالف الشاعر –بحكم الضرورة– هذا الشكل، فنسج قصائده على شكل قصائد



محمد حلمي الريشة

التانكا المكتوبة باللغة الإنجليزية، فلم يكتبها في سطر واحد بكل مقاطعه الواحد والثلاثين بل جاءت في خمسة أسطر.

– تعبر التانكا عن ذاتية الشاعر، ويسمح له استخدام المجاز وأوجه البلاغة. هذا في ما شهدته التانكا اليابانية من تطور وتغييرات لاحقة مخالفة للأصل. وقد سار الريشة على هذا المنوال، فاستعمل أوجه البلاغة من صور واستعارات ومجازات.

في هذا الصدد، نختم بقول الشاعرة والناقدة المغربية مريم شهاب الإدريسي في مقالة لها حول المجموعة الشعرية «مطر خلل شعاع شمس»: «إنها تفاصيل ثقافة شعرية تمرست عليها قراءات الشاعر لنصوص التانكا الأَصلية ودُرْبته على ترجمة العديد منها، ما أَكسب دواتّه خبرة من اعتماد الشكل الخاص بالتانكا المكون من خمسة أسطر يكون الثالث فيهما هو الرابط ما بين الأَولين والأَخيرين، من دون إِغفالٍ أَو تناسٍ لأَهمية علامات الترقيم وأَصوات الحروفً ودلالاتها». على الرغم من أن علامات الترقيم التي تشير إليها تختلف في العربية عن مثيلاتها في اللغة اليابانية.

الأغراض وخصائصها الفنية والدلالية

أغراض التانكا، في أصلها الياباني وقبل تطورها، كانت في مواضيع محددة منها: الموت، والحب، والترحال، والطبيعة، وبعض أوجه الأحداث المعيشة. أما التانكا الحديثة فلا حدود لموضوعاتها، إذ هي منفتحة على كل الأغراض، وتفاصيل الحياة، وقضايا الوجود الإنساني، وطرق إقامة البشر على هذه الأرض وأحوالهم.

قراءة العتبة:

يوحي العنوان بمعجم الطبيعة. عدا كلمة واحدة «خلل»، وهي الكلمة المفصلية التي تربط بين تلك العناصر الطبيعية لتقدم الحالة أو المشهد أو تعلن عن الفجوة. فالمطر إحالة على الخصب والنماء، وربطه بأشعة الشمس إنما هو دلالة على ظاهرة أو حالة أو مشهد موسمي لا يتكرر كثيرًا. وإذا كانت مفردات: مطر، شعاع، شمس، واضحةً بالنسبة إلى المتقبل، فإن مفردة «خلل» تحتاج إلى التفسير؛ فالخلل من مصدر خل، وهو اضطراب الشيء وعدم انتظامه، والخلل، أيضًا، هو الفساد والضعف. وفعل «خلل» يأتي بمعنى: نفذ، فتح، خرق، شق، جعل فجوة، وهذه جميعها من مرادفات فعل «خلل»، بما يعني أن العنوان مبني على فكرة أن فعل «خلل» يتصل بالمطر الذي ينفذ من أشعة الشمس. والمطر بشارة خير وخصب وبهجة، وهو في علاقة بالشمس وشعاعها الذي يضفي جمالًا وسحرًا على المطر المتقاطر. والشعاع هو أدنى النور، والشمس هي النور كله، وهذا النور أو البصيص منه هو الذي يوشي المطر بمشهد طبيعي فاتن وقليل التكرار، إذ لا يكون عادة إلا في شهر نيسان، شهر الهطول والنماء والصفاء. مع الإشارة إلى أن العنوان مقتطف من القصيدة الآتية رقم 10: «مَطَرٌ خَلَلَ شُعَاعِ شَمْسٍ/ يَسَاقَطُ عَلَى حَدِيقَةِ مَقْبَرَةٍ،/ وَرِيحٌ رَاقِصَةٌ تَمْزُجُهُم بِسُخْرِيَةٍ./ رَاحَ حَارِسٌ/ جَاءَ حَارِسٌ–/ تَصْفِيقُ أَحْيَاءٍ مَوْتَى».

أغراض التانكا في المجموعة الشعرية:

من الصعب توزيع النصوص الشعرية إلى ما يسمى بالأغراض، حيث القصيدة الواحدة يمكن أن تتضمن أكثر من غرض أو موضوع أو تؤلف بين مواضيع شتى. غير أننا أمام نصوص قصيرة تميزت بالبناء على فكرة واحدة أو موضوع واحد في أحيان كثيرة. لذلك سنتناول ما هو سمة أو خاصية غرضية في هذه المجموعة الشعرية ومنها:

– الذات في أحوالها الخاصة وعلاقتها بالمحيط.

– العاطفة بجميع أشكالها.

– الطبيعة في علاقتها بالذات والآخر.

وفي المجموعة تنويعات مختلفة ومتعددة على صعيد الموضوعات المتطرق إليها. غير أننا سنكتفي بالأهم والأكثر شيوعًا ومنه:

أ– ما هو مشهدي: وقد تعلق أساسًا بعرض أو وصف لعنصر أو مجموعة عناصر أو مشهد قوامه الطبيعة من ذلك القصيدة رقم 133: «غَنَمٌ مُتَفَرِّقَةٌ فِي مَرْعًى/ بَشَرٌ يَتَنَزهُونَ أَكْلًا وَشُرْبًا مَعًا–/ أُدَقِّقُ النظَرَ:/ مَنْ هُمْ غَنَمٌ،/ وَمَنْ هُمْ بَشَرْ؟!». أو هذا الأنموذج من القصيدة رقم 75: «بَدْءَ غُرُوبِ نَهَارٍ بَائِسٍ:/ غُرَابٌ عَلَى عَمُودٍ يُزْعِجُ نَعِيقُهُ نُورَ الْمِصْبَاحِ،/ وَبُومٌ يَبْتَسِمُ لَهُ بِعَمَائِهِ،/ وَبَبَغَاءٌ يُرَاوِحُ

عُنَقَهُ بَيْنَهُمَا!/ تُنِيرُ رُطَبُكِ، جَلِيسَةَ النخْلَةِ، لِسَانِي».
القصيدة الحديثة لديه مولعة بالتفاصيل الصغيرة والمواقف والحدث والمشاهد. فهي قصيدة الحياة النابضة حرارة وتوهجًا. لكأننا في حضرة نصوص عديدة مصورة بالكاميرا، فهي متعالقة بالفن البصري وبما هو حسي. فالمشهد هنا يبدو سينمائيًّا حيًّا. من ذلك هذا النص رقم 2: «بِعَيْنَيْنِ شَرِهَتَيْنِ/ وَلِسَانٍ إِسْفَنْجِي، يُطَوِقُ جَرَةَ عَسَلٍ/ بِاسْتِسْلَامِ نَحْلَةٍ-/ لِمَاذَا هُوَ الدُبُ دائمًا؟»
ب- جائحة الكورونا: وهي الأبرز سطوعًا في هذه المجموعة بما تحمله من دلالات وتعرضه من أحوال وتغيرات في السلوك الإنساني الناجم عن وضع الحجر الصحي في العالم وتمثله لدى الكاتب وأثره النفسي، وكمثال عليه القصيدة رقم 108: «حِينَ أَلْقَاهَا؛/ سَأَلُف لَمْسَةَ كَفِهَا وَطِبَاقَ قُبْلَتِهَا/ بِمِنْدِيلٍ مُعَقم./ هُوَ: خَشْيَةَ (كُوفِيدْ)؟/ أَنَا: ضَمَادَةً بِسَبَبِ سَهْمٍ (كُيُوبِيدْ). وكذلك في هذا النص رقم 156: «هِيَ: الْأَيامُ صَارَتْ قَصًّا وَلَصْقًا وَحَجْرًا!/ هُوَ: إِذَنْ؛ تَعَالِي نَضُم حَجْرَيْنَا فِي حُجْرَةٍ وَاحِدَةٍ،/ فَنَضُم بَعْضَيْنَا بَعْضًا وَاحِدَةً-/ عَطْسَةُ أَحَدِنَا فِي وَجْهِ وَاحِدِهِ/ سَتُسَجلُ (فِي lovevirus epidemic) إِصَابَةً سَالِبَةً».
كان لجائحة الكورونا أثر بالغ على نمط حياة الناس وكان أثرها أشد وطأة على الشاعر، لذلك اتخذت حيزًا مهمًّا في هذه المجموعة، وقد وردت موضوعًا في تعالق مع ذات الشاعر وأحواله المتقلبة، وفي تعالق مع قضايا أخرى وطنية وعربية وانسانية.
ج- ما هو قضايا وطنية وعربية: وتأتي القضية الفلسطينية في المقدمة، حيث كتب الشاعر عددًا من نصوص التانكا في هذا الغرض منها القصيدة رقم 52: «بَيْنَ مَا قَبْلِ (أُوسْلُو) وَقَبُولِهَا وَ(صَفْقَةِ الْقَرْنِ) وَصَفَعَاتِهَا؛/ تَبَثَرَتْ بَشْرَةُ قَلْبِي بِخِيَانَاتِنَا./ لِمَاذَا أَيْقَظَتْنِي أُمِي مِنْ حُلُمٍ بِغَدٍ؟/ أَلِأَسْمَعَ نُبَاحَ (تْرَمْبِ) أَمْ خَشْيَةَ الْـ(كُورُونا)؟!»
وهنا نلاحظ -بعد عرض الفكرة الموضوعية الواقعية في السطرين الأولين: اتفاقية أوسلو، وصفقة القرن- انعطافة في السطر الثالث اتخذها الشاعر فاصلة اتصال وانفصال عما سبقها ليصور



مريم شهاب الإدريسي



عاشور الطويبي

لنا موقفه وحالته الشعورية، حيث صوت الذات الصارخة المحتجة التي تدين الصفقات المشبوهة حول القضية الفلسطينية متجسدة في قوله: «تَبَثَرَتْ بَشْرَةُ قَلْبِي بِخِيَانَاتِنَا». ثم من والدته التي أيقظته من حلمه على نباح الرئيس الأمريكي «ترامب»: «لِمَاذَا أَيْقَظَتْنِي أُمِي مِنْ حُلُمٍ بِغَدٍ؟/ أَلِأَسْمَعَ نُبَاحَ (تْرَمْبِ) أَمْ خَشْيَةَ الْـ(كُورُونا)؟!»
د- ما هو شعر على الشعر: أو ما هو تقول على الشعر أو تانكا على التانكا. وقد ورد في بعض المواضع بأسلوب اقتناص اللحظة الشعرية بإرهاصاتها ومعاناتها. وفي أخرى بأسلوب التغني بالشعر ومنه التانكا مديحًا واحتفاء. وفي جانب آخر في علاقة حوارية وانفعالية بين الشاعر والقصيدة التي اتخذت صور المرأة والوطن والعشق وغير ذلك. فكانت القصيدة موضوعًا شعريًّا في عديد النصوص، كهذه القصيدة رقم 14: «لَا أَنَا سُلَيْمَانُ،/ وَلَا هِيَ بِلْقِيسُ،/ إلا أَن الْقَصِيدَةَ هُدْهُدٌ./ أُهَيئُ أَجْنِحَتِي/ قَبْلَ أَنْ يَخْطِفَنِي عَرْشُهَا».
كما نجد أنموذجًا آخر في مديح شعر التانكا والتغني به وتمثله هذه القصيدة رقم 31: «أَرْوِيهَا

غَزَلًا كُلَ صَبَاحٍ؛/ فَتُشِعُ بِرَائِحَةِ الْحُبِ ضِيَاءً/ يَمْسَحُ وَجْهِي كَتَيَمُمِ صُوفِي!/ شَمْسٌ خَضْرَاءُ تَخُطُ نَشِيدَةَ تَانْكَا/ كُنْتُ حَلُمْتُ بِهَا قَبْلًا».

والشعر، أيضًا، في علاقة بالواقع والذات التي تصف موقفًا أو مشهدًا موضوعيًّا كهذا الأنموذج، النص رقم 27: «مَا مِنْ بِدَايَةٍ لَهُ،/ وَمَا مِنْ نِهَايَةٍ، أَيْضًا./ الطِفْلُ الْكَانَ يُحَلِقُ بِطَائِرَةٍ وَرَقِيَةٍ/ صَارَ يُخَيِطُ قَصَائِدَ مَحْوٍ./ مَا أَضْيَقَ الْفَضَاءَ يَا رَبَةَ الشِعْرِ!».

أو الشعر، أيضًا، في تعالق بما هو وطني كهذه القصيدة رقم 11: «أَحْفَادِي يَكْبُرُونَ../ يَتَسَلَقُونَ أَصَابِعِي كَسُلَمٍ مُوسِيقِي،/ وَأَنَا أُدَنْدِنُ لَهُمْ أُغْنِيَةً وَرْدِيَةً عَنِ الْوَطَنِ./ أَبْنَائِي كَبِرُوا:/ لَيْسَ كُلُ أَعْذَبِ «الْغِنَاءِ» أَكْذَبُهُ.»

هـ- ما هو حالة: ومعناها انفعالات الشاعر، وما يعتمل داخله وانفعاله بما هو محيط به، وبما هو قضايا أو هموم ذاتية. إذ تبدو الصورة بمثابة وصف لحالة أو وضعية غير مريحة أو مبهجة أحيانًا. كهذا النص رقم 163: «مُفَاجِئًا؛/ مَطَرٌ وَدَافِئٌ أَوَائِلَ أَيارَ!/ آخِرُ دَيْنِ الشتَاءِ المَاضِي أَمْ دُفْعَةٌ مِنَ الْقَادِمِ؟/ اِسْتَرِحْ رَأْسِي:/ كُل شَيءٍ صَارَ في كُل شَيْءٍ!». أو هذا الأنموذج، أيضًا، النص رقم 114: «أُرَبِتُ عَلَيْهِ؛/ أَحَاوِلُ تَنْوِيمَهُ،/ أَحْكِي لَهُ حِينَ كَانَ طِفْلًا/ يُكَسِرُ أَلْعَابَ فَرَحِي-/ الْحُزْنُ.»

و- التناص أو التفاعل مع النصوص: وقد كان لذلك نصيب في هذه المجموعة، إذ جاءت القصائد في هذا الصدد متحاورة مع أصداء نصوص سابقة موظفة إياها دلاليًّا ولغويًّا إغناءً للمعنى وبناءً عليه تنويعًا وتشبيهًا لوضع سابق بوضع جديد أو من قبيل استعارة النص الآخر دلالة ولفظًا لتصوير ما هو آني وحدثي. وأحيانًا في شكل هوامش وشروحات. من ذلك القصيدة رقم 109، في إحالة واضحة على قصيدة «البرابرة» للشاعر «قسطنطين كافافي»: «يَتَسَرَبُ الْبَرَابِرَةُ بِهَيْئَةِ (فَيْرُس)!/ مُسْتَرْخِيًا في قَصْرِهِ الْمَشْبُوهِ بِالتَعْقِيمِ:/ هٰذَا هُوَ الْحَل/ بَعْدَ انْكِشَافِ الْحَل الْوَهْمِي،/ يَا (كَفَافِيس)». وكذلك بعض التضمينات لمقاطع شعرية أو مفردات أو قصائد لشعراء آخرين منهم: نزار قباني، و«ت. س. إليوت» مثلما هو الحال في القصيدة رقم 147: «مَعْ أَن «قِصتَنَا أَحْلَى مِنْ عَوْدَةِ نِيسَانٍ»(1)،/ إلا أَن «نِيسَانَ تَمَاثَلَ لِلْمَوْتِ وَلَمْ تَأْتِ»(2)،/ لِذَا لَا يَزَالُ «نِيسَانُ أَقْسَى الشهُورِ»(3)-/ يَتَرَاكَمُ الْحَنِينُ كَكِمَامَةٍ مِنْ وَرْدٍ/ تَكَادُ تَكْتُمُ أَنْفِي!».

(1) نزار قباني.

(2) محمد حلمي الريشة.

(3) ت. س. إليوت.

ومن الأمثلة الأخرى، أيضًا، ما له علاقة بالأنبياء أو شخصيات تاريخية، كما هو الأمر في هذه القصيدة المحملة بالتشابيه بين حالة الشاعر وحالة كل من «عيسى» و«موسى» في القصيدة رقم 83: «بَيْنَ مَد وَجَزْرٍ/ لِيَم لَا أَرَاهُ وَهُوَ يَرَانِي؛/ أَعُومُ (وَلَسْتُ عِيسَى)1 بِرِيشَةٍ مِنْ جَنَاحِ الْقَوْلِ/ كَمَا لَوْ أَن الْيَم مِدَادٌ،/ وَخَائِضُ شِعْرٍ أَنَا وَلَسْتُ (مُوسَى)2».

(1) عِيسَى الْعَوام.

(2) النبِي مُوسَى.

وأحيانًا أخرى في تناص وتعالق مع آيات قرآنية، ونذكر على سبيل المثال القصيدتين رقم 128: 83: «هَلَعٌ بَشَرِي في شَوَارِعِ الْعَامةِ؛/ أَمْعَاءٌ تَهْرَعُ مِنْ أَجْسَادِهَا!/ بِنِدَاءٍ حَكِيمٍ:/ ﴿يَا أَيهَا النمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ﴾★-/ ثُقْبٌ ضَئِيلٌ في جِدَارٍ ضَيقٍ».

★ سُورَةُ النمْلِ، الآيَةُ 18.

وهنا نلاحظ أن عددًا من القصائد التانكوية تحيل على ما هو مرجعي في إطار ما يسمى بالحوارية النصية والثقافية، أو ما يمكن أن نطلق عليه بالمثاقفة الشعرية تواصلًا مع الآخر وانفعالًا به. فالنص الشعري لدى الشاعر محمد حلمي الريشة هو عصارة ونتيجة تفاعلات بين ثقافات وشعريات مختلفة من كل الأمصار والعصور.

ز- ما هو وجودي- فلسفي وما هو حدثي: بعض النصوص جاءت محملة بأسئلة وجودية وفلسفية تعبر عن الحيرة، وتستقرئ المصير الإنساني العالق بالغيبي والتمثلي والميتافيزيقي، كالقصيدة رقم 15:

«- أَينَ ذَهَبْتُ أَنَا؟

- إِلَي.

- مَنْ كَانَ مَعِي؟

- الشاعِرُ فِي.

إِني مَعِي أَسْمَعُ وَأَرَى».

وفي جانب آخر نعثر على نصوص تحتفي بما هو حدثي، فيلتقطه الشاعر ضمن لغة شعرية تتسم مفرداتها بالبساطة أو هي توحي بها. غير أن تشكيل اللغة والتآلف والمزج بين مفرداتها أضفى شعرية مخصوصة على النص. هكذا هو الحال في نص يصور الحدث العابر أو هو يلتقطه بعين شعرية تصويرية موشاة بضروب المجاز وقطن الغموض الشفاف الذي يوحي بالشيء؛ فهو يلمح ولا يصرح، ويفتح عين المتقبل على أوجه التأويل والبحث عن الدلالة أو استكمالها وبقفلة تتسم بالمراوغة والإدهاش وصور شعرية في شكل استعارات سريالية أحيانًا؛ ومن هذه النماذج نعرض هذا النص التانكوي البديع رقم 3:
«بِانْتِظَارِ هَبَةِ الرَبِيعِ؛/ نَبْتَةُ الْفُلْفُلِ الْأَحْمَرِ/ تَسْتَنْشِقُ رَذَاذَ الْغَمَامِ/ فِي هذَا الطَّقْسِ الْمُتَقَلِّبِ–/ لِلْقَهْوَةِ نَكْهَةٌ تَرْتَجِفُ بِرِفْقَتِهَا».

اللغة والإيقاع والمعجم

من الأساليب والتقنيات التي اعتمدها الشاعر توظيفه لعناصر سردية من شخوص وزمكان وحوار ووصف وحدث. فضلًا عن تنوع الخطاب بتعدد الضمائر، حيث نجد الكثير من الأمثلة في هذا المضمار، منها القصيدة رقم 106 وهذا نصها:
«هِيَ: لِمَ الْعُبُوسُ؟/ لَمْ تَقِفْ فَتَسْمَعُ جَوَابًا./ هُوَ: إنهَا الشَمْسُ تَشْوِي عَيْنَيَ./ نِيسَانُ مُرَاهِقٌ تَرَكَ التَجَاعِيدَ/ لِشَيْخُوخَةِ إِبْرِيلْ!». وهي حوارية بين ضميرين هو وهي، ونلحظ فيها بيسر استخدامه لصيغة الحوار والضمائر أو الشخوص والحدث والزمكان بما ينسجم وعناصر السرد التي نراها في القصة والقصة القصيرة جدًّا.
كما نشير إلى ظاهرة شعرية أخرى نجدها، أيضًا، في القص الموجز، وهي عناية الكاتب بالقفلة التي تأتي في آخر السطر، فتكون غير متوقعة ومراوغة وصادمة ومربكة. ومن أمثلة ذلك القصيدة رقم 1 من هذا الديوان: «سَالَتْ دَمْعَتَانِ/ مِنْ عَيْنَيْهَا؛/ هَلْ أَمْسَحُ أَوَلًا/ الْيُمْنَى أَمِ الْيُسْرَى؟/ لِي يَدٌ وَاحِدَةٌ».

التانكا في الأصل هي إحدى أشكال "الواكا"، حيث ينشد العامة من الناس قصائد التانكا التي يكتبونها في مواضيع محددة، أمام الإمبراطور أثناء الاحتفال بيوم رأس السنة الجديدة كل عام، ويتم حفظها على اعتبار أهميتها المناسباتية والوطنية. ثم توالت الإبداعات في هذا النمط، وحدثت تجاوزات هي من قبيل التجديد والتطوير في الشكل والمضمون.

أما إيقاع التانكا في أصلها الياباني غير إيقاعها في اللغات الأخرى ومنها اللغة العربية، فنحن لسنا إزاء بحر أو تفعيلة كصيغتين للإيقاع الخارجي للقصيدة، كما أننا لسنا إزاء قصيدة نثر، وإن كان هناك ما يربط بينها وبين التانكا، بل إن المسألة تتعلق بإيقاع مخصوص أو إيقاع الحياة والحرارة والإثارة والصدمة والإرباك في نصوص تانكا الشاعر محمد حلمي الريشة، فضلًا عن الإيقاع الدرامي والمشهدي والحدثي، وذاك الذي يعبر عن الموقف تجاه وضعية أو حالة ما. هناك، أيضًا، الإيقاع النفسي المتوتر أو المنفعل أو المحتفي بالبهجة والعشق والعاطفة. اعتمد الشاعر في أغلب قصائده على ما يمكن أن نسميه بالوقف الذي يأتي مع نهاية سطر شعري من السطور الخمسة التي تؤلف قصيدة التانكا، وقد أشار إليه بالعلامات منها المطة في آخر السطر والشالة والنقطتان، والفاصلة والنقط المتتابعة وغيرها من العلامات. وفي الوقف أخذ نفس، وفي الوقف أيضًا استراحة وتأمل وتركيز وتفكير في انتظار استيفاء المعنى فيما هو لاحق من الأسطر الشعرية. فنحن أمام إيقاع تأملي

باطني يتوافق مع الحالة والمشهد والموقف واللحظة الفارقة. وهكذا سنتحدث عن إيقاع اللغة والمفردة والجملة والحرف إلى حد يمكن القول معه إن الإيقاع يكاد يغمر كل شيء، بل إن الحياة بجميع عناصرها موقعة توقيعًا منتظمًا وغير منتظم. هكذا هي التانكا في صيغتها العربية.

وعن المعجم: فجل قصائد المجموعة الشعرية «مطر، خلل، شعاع، شمس» تتضمن مفردات أو عناصر تحيل على الطبيعة إن بصفة مباشرة أو غير مباشرة، وهو أمر واضح للعيان. لذلك سنكتفي بجرد ما هو أساسي وأكثر تكرارًا وتداولًا: المطر، الربيع، الخريف، الصيف، الشتاء، الطقس، السماء، الأوكسجين، الماء، الأنداء، الأزهار، الأرض، الطيور، الحصان، وحيد القرن، الهدهد، النحل، الحديقة، الشجر، الاخضرار، الثمر، التفاح، البستان، الصباح، الظلام، الورد، الضباب، الليل، الضوء، النور، النوارس، الشاطئ، العشب، القمر، الشهور، الشذى، العطر، النسمات، اليمام، الفواكه، النخل، الغروب، المصباح، الغراب، الخوخ، الجبل، القطرات، الشحارير، الخشب، الصندل، المد، الجزر، البحر، النبات، الرمال، الموج، الصخر، الطوفان، المحيط، السلحفاة/ الأرنب، الخليج، الملح، اللوز، الرحيق، البرقوق، الأوراق، المجرة، الرياح، الجو، الغبار، الغابة، الرذاذ، الزبد، اللؤلؤ، الفضاء، الخصب، الصنوبر، الغنم، القمح، شقائق النعمان، المرعى، العنادل، الحمام، الجراثيم، الأسود، الأبيض، الطير، الصياد/ البرد/ الحر وغير ذلك من المفردات والإحالات على ما هو طبيعة.

ومرد هذه المعجم في تقديرنا وهذا التوظيف لعناصر الطبيعة كون الموضوع الأساس للتانكا هو في الأصل الطبيعة في موسميتها ومناظرها الخلابة وجمالها في علاقة بالإنسان تأثيرًا وتأثرًا. مثلما هو الأمر في قصيدة الهايكو، أيضًا، حيث توجد بعض القواسم المشتركة بين النوعين أي الهايكو والتانكا. كما لا يمكننا أن نغفل احتفاء الشاعر بالمجاز والاستعارات في جل نصوصه إلى حد يمكن معه القول إنه يؤسس لبلاغة جديدة قوامها اللغة البسيطة التي يكاد يعجنها ويمزج بين مفرداتها ليؤلف صورًا واستعارات مفارقة وأحيانًا سريالية وغير مألوفة.

خاتمة

كان من الصعب البحث في التانكا لندرة المراجع. كما كان من الضروري الإطناب في البحث عن قواعدها وجمالياتها في أصلها الياباني لمعرفة ما هو تانكا عربي. وعلى الرغم من ذلك فقد أفضى هذا البحث المعتمد على المقارنة بين نسخ شتى من التانكا اليابانية والإنجليزية والعربية إلى التأكد من نجاح الشاعر في البناء على الأصل مع قيمة مضافة ذات أبعاد جمالية ودلالية وشكلية وايقاعية وبلاغية. وله الفضل في إغناء الشعر العربي بأنماط جديدة وأشكال مستحدثة من الشعر الوجيز والمكثف.

إن مجموعة الشاعر محمد حلمي الريشة الموسومة بـ«تانكا عربي» إنما هي مشروع واع وحداثي، اجتهد صاحبه في اختصار المعنى وفي الإيجاز وتقديم كبسولات شعرية عميقة متطرقًا إلى عديد الأفكار والمواضيع بأسلوب شعري مركز يستدعي التأمل وإعادة القراءة، فيبهر ويجلب المتقبل إلى أعماق ومدارج وطبقات المعاني الظاهرة والخفية.

ولقد استطاع الشاعر أن يحافظ على ما هو أصيل في التانكا من حيث الجوهر، فكانت نصوصه مصممة على هذا النحو:

– الموضوعية: بعرض مشهد أو موقف أو وصف حالة أو حدث بطريقة محايدة.

– التحول: وقد صاغه في عبارات محورية هي عبارة عن فاصلة وغالبًا ما كان في السطر الثالث.

– الذاتية: التي تأتي لتصف موقف الشاعر وانفعاله بما هو مشهد موضوعي صيغ في السطرين الأولين. وهو بذلك حافظ على جوهر التانكا. لكنه سعى إلى التجديد بأن وظف ما ينتمي للشعرية العربية من أوجه بلاغية وعلامات ترقيم وتضمينات ومعجم ينتمي إلى البيئة العربية وإلى الواقع العربي لا سيما من حيث المواضيع. كما خاض غمار التجريب فأفلح في توطين التانكا في محيط عربي وعربه ليكون في متناول القارئ.

ونشير، أخيرًا، إلى أن هذه المجموعة الشعرية تحتاج إلى مزيد البحث لسبر أغوارها والتعرف على هذا النمط الجديد من الشعر الوجيز ○

الإحالات والمراجع:

* شاعر وقاص وروائي تونسي.
– الريشة، محمد حلمي (2020م)، مطر خلل شعاع شمس، دار الدراويش للنشر والترجمة، بلوفديف، بلغاريا، الطبعة الأولى.
– الشعر الياباني، دراسة مترجمة، من دون ذكر اسم المترجم والمترجم عنه بالموقع التالي:
https://ar.esc.wiki/wiki/Japanese_poet
– التهامي، حسني (2021م)، قصيدة التانكا، مقال منشور بالموقع الآتي:
https://www.diwanalarab.com/%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A7%D9%86%D9%83%D8%A7
– الطويبي، عاشور (2016م)، مختارات من قصائد التانكا اليابانية الحديثة، دراسة منشورة بموقع مجلة «الفيصل»، المملكة العربية السعودية، بتاريخ 27 ديسمبر 2016.
– الإدريسي، شهاب مريم (2021)، نورس التانكا العربي قراءة في ديوان «مطر خلل شعاع شمس» للشاعر محمد حلمي الريشة، موقع صحيفة «رأي اليوم» بتاريخ 2021/06/13.



د.رشيد طلبي
(المغرب)

النقد الأدبي المعاصر.. قراءة مقاربة للنص

إن هذه التحولات التي عرفها النقد الأدبي المعاصر، سواء في علاقته باللغة أو بالنص هي نتيجة التصورات التي عرفتها علوم ونظريات ما بعد البنيوية، مما جعل النقد يعيد التفكير في إواليات اشتغاله، بل إعادة القراءة لمجموعة من النصوص في الثقافة العربية؛ وفق منظور جديد خاصة مع «نظرية التلقي» وبذلك فـ«لحظة الشروع بترجمة نظرية التلقي، سوف يستعمل النقد العربي مفهوم: القراءة، وهو مشحون بدلالة تأويلية تربط بين الاستعمالات اللسانية والأسلوبية، بين المعنى البعيد المخفي»

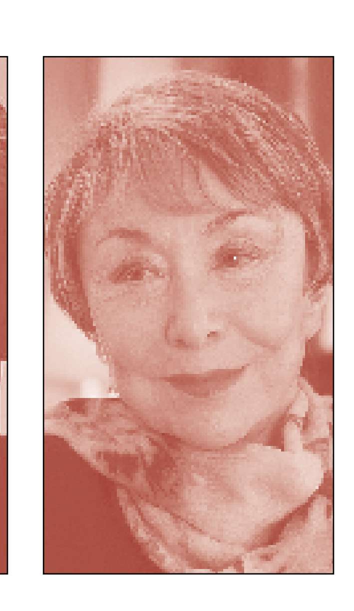
تقديم: نحو مفهوم المنهج

إذا كانت علاقة النقد بالأدب علاقة تؤطرها من الناحية النظرية؛ ما يعرف بنظرية الأدب. فإنه يؤطرها من الناحية الإجرائية مسألة المنهج، حيث يتم إعارة مجموعة من الأدوات الإجرائية والمنهجية من حقل العلوم الحقيقية إلى حقل العلوم الإنسانية –وبالضبط مجال الظاهرة الأدبية– واعتمادها في مقاربة النص الأدبي بالدراسة والنقد والتحليل.
ومن الطبيعي أن تستدعي هذه العلاقة نظريًّا وإجرائيًّا التساؤل عن طبيعة النقد الأدبي، تبعًا لما تعرفه من تطور مستمر في تساوق مع باقي المجالات العلمية والفلسفية الأخرى. فمنذ القدم، كانت محاولة أرسطو الأولى في التصدي للنص الأدبي، مؤسسة على أصول نظرية. وفيما بعد، سعت محاولات جديدة إلى وضع الدراسة النقدية في نطاقها العلمي.

إن هذه المحاولات بمختلف توجهاتها وأدواتها المنهجية والإجرائية، جعلت النقد الأدبي يتأرجح بين مختلف الاتجاهات النقدية، حيث يحاول كل اتجاه أن يبسط سيطرته على النص، انتصارًا للإجراءات المنهجية التي تدعي انتصارها إلى رؤية فنية قد تكون بعيدة كل البعد عن النص والظاهرة الأدبية جملة وتفصيلًا[1].
هذا الصراع الذي يطرح على المستوى النقدي للنص الأدبي، يستدعي الوعي بمفاهيم ترتبط بالممارسة النقدية على مستوى الظاهرة الأدبية. وتتجلى هذه المفاهيم في: النظرية المعرفية والمنهج ثم المنهجية.
تعنى النظرية المعرفية أو الإبستيمولوجية بضرورة فهم المنهج في شموليته المعرفية، ليس باعتباره مجرد أدوات إجرائية، يحاول الناقد من خلالها ضبط خطوات التعامل مع الظاهرة الأدبية، حيث تحضر الذات في التعامل مع الموضوع بشكل آلي بعيدًا عن الملاءمة والتفاعل قبل الاحتكام إلى

منهج معين. بل لا بد من ربطها بخلفياتها الإبستمولوجية المؤطرة لهذا المنهج أو ذاك.
إن التحكم في هذه الزاوية المعرفية، يمكن من محاولة الفصل «في مسألة قيمة المناهج بالنظر إلى هدفها العام، أي تحاول الكشف عن الواقع الذي نصل إليه بواسطة كل منهج»[2]، فضلًا على أن طبيعة الموضوع والوعي به، من أولى الخطوات التي تفرز وتحدد المنهج المتناسب مع الأثر في كل بحث علمي. كما أن خصوصية الموضوع على مستوى الغاية والهدف تتحكم في اختيار المنهج، لتحقيق الانسجام المطلوب بين الرؤية التي تؤطره من جهة، وأهداف البحث المزمع الخوض فيه من جهة ثانية. إن طبيعة الموضوع محددة للمنهج وليس العكس[3].
ويشير المنهج في مجمله إلى «الطريقة التي تتبع لعرض موضوع من المواضيع»[4]، فلا أفضلية بين منهج وآخر إلا في حدود ما يسفر عنه من نتائج أثناء مقاربة الظاهرة الأدبية، وهذا ما أشار إليه عباس الجراري في «خطاب المنهج» حين قال: «إن قيمة أي منهج ليست كامنة فقط في نوع الأدوات التي استعملها الباحث، سواء أكانت صالحة أو غير صالحة، لمجرد أن البحث، أو أن –موضة– تقتضي نوعًا ما من المناهج، ولكن قيمة أي منهج، رهينة بما يحققه في نطاق رؤيته وهدفه»[5].
مع العلم أن طريق علمية «العلوم الإنسانية» محفوفة بالمخاطر والمنزلقات، خاصة عندما يكون التعامل في نطاق هذه العلاقة بين المنهج والظاهرة الأدبية علاقة نفعية تصل أحيانًا كثيرة إلى نوع من التعسف على»النص»، انتصارًا للمنهج. فضلًا على أن المناهج في تطور وتغير مستمرين، مما يستدعي الحفاظ على مساحة من المرونة في التعامل مع الظاهرة الأدبية، حيث لا ينبغي التعامل مع المنهج كصرح نسقي معياري ثابت.

جوليا كريستيفا



رولان بارت



عبد الله العروي

أما بخصوص «المنهجية» التي بدورها تفسح مجالًا للذات في الممارسة الإجرائية؛ فهي «علم قائم بذاته، يأخذ الطرائق المتبعة في دراسة الآداب والتاريخ والاقتصاد وعلم النفس، إلخ.. لينظر في أسسها العامة المنهجية دراسة استقرائية تصنيفية مبنية على المقارنة»[6]، مادام تطبيق خطوات المنهج العلمي تكتنفه عوائق وصعوبات، والناقد في ظل هذه العلوم لا يملك استقلالية تامة عن الظاهرة الأدبية موضوع المقاربة النقدية.
لهذا، فالذات في خضم هذا السياق؛ تلعب دورًا أساسيًّا في إنتاج المعرفة، على الرغم من الدور الذي يلعبه المنهج في الحيلولة بين الذات والموضوع، ذلك أن «امتلاك الذات للآلة مع القدرة الإجرائية عليها ترفع الذات عن موضوعات الظرف وحدود الغايات الشخصية»[7]، وما دام المنهج يتصف بالعِلمية، فإن النتائج التي يسفر عنها في مجال البحث تكون علمية أيضًا، و»من صفات العلمية التي أفرزتها معطيات العصر أربع صفات:
أ– النسبية «في مقابل الإطلاق».
ب– الديناميكية «في مقابل الجمود».
ج– الاستنباط «في مقابل الإسقاط».

د- الوصفية «في مقابل المعيارية»[8].

1- تحولات المنهج في النقد المعاصر:

عرفت المناهج النقدية تطورات وتحولات، انسجامًا مع التطورات العلمية والفلسفية، فمنذ قيام الفيزياء الغاليلية أتيحت فرصة «إعادة النظر في بعض المفاهيم الأساسية التي كانت تسود الفكر القديم والوسيط، فلم تعد الطبيعة مغلفة بغلاف إيديولوجي أخلاقي، ولم تعد المادة تتمتع بخصائص حيوية. فكان ذلك تدخُّلًا للحظة العلمية وفعالية للمستوى العلمي»[9].

وعلى الرغم من تأثر النقد الأدبي بهذا التطور العلمي على مستوى مناهج دراسة الظاهرة الأدبية، فإنها لم تلامس النص الأدبي في جوهره؛ الذي يتجسد في الاشتغال على اللغة، حيث ظلت تنظر إليه باعتباره «وثيقة»، وقد تجسد هذا في كل من المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي أيضًا، حيث تم التعامل فيه مع الظاهرة الأدبية من الخارج.

بذلك، كان النقد إما توثيقيًّا، يعمد إلى ربط النص بالواقع المعيش وشروطه المادية، وإما إيديولوجيًّا، يقتصر على تبرير الواقع في ذاته. ولم يتم الالتفات إلى جوهر العملية الأدبية إلا مع المنهج البنيوي الذي يعد لحظة التحول الأولى التي عرفها النقد الأدبي، حيث بدأ الوعي أن النص الأدبي اشتغال على اللغة، «فهو خط الشروع أو التأسيس للفاعلية التحديثية الجديدة وبدت اللحظة المنهجية الغائبة هي لحظة التحديث والتحول والصيرورة الخارجية»[10].

لقد تأسس هذا التحول من خلال الوعي بجوهر النص الإبداعي الذي لم يهم ما تنطوي عليه الكتابة من مواقف إيديولوجية أو اتجاهات نفسية أو من محتوى مذهبي، وإنما ما يقوم عليه من علاقة جد مضطربة بين الدال والمدلول؛ تتجلى في هزات شعرية وصورية، لا يقيسها سلم الناقد إلا إذا كان واعيًا بهذه الخلخلة التي يثبت بها النص وجوده ضد المحو.

إن اللغة من هذا المنطلق «أهم متغير مناسب لطبيعته، ومن ثم فإن نظرية اللغة وما يعتريها من تحولات تقع في ذروة النسق المعرفي المتصل بالبلاغة والأدب»[11]. من هذا المنطلق، أصبح واقع النص الأدبي، واقعًا مبنيًّا، وليس معطى من الخارج، فلم يعد الدال/ النص رهين مدلول واحد وأحادي، بل دِلالاتٍ متعددةٍ هي نتاج للنص من خلال التجاوز الإبداعي الذي هو «تأسيس لنظام جديد ينبثق من داخل النص تتحرك به الدوال نحو مدلولات تتشكل كناتج إبداعي لعلاقات الدوال بعضها مع بعض»[12]. وعلى الرغم من أن المناهج البنيوية، بقيت حبيسة النص ونادت بموت المؤلف، فإنه يمكن القول إنها النواة التي تولدت عنها اتجاهات عرفت باسم (اتجاهات ما بعد البنيوية)؛ مثل التفكيكية والسيميولوجية، والتأويل، وجمالية التلقي.

فعملية النقد، من طبيعة الحال، لم تبدأ مع البنيوية، بل مع المناهج التي سبقتها، لكن الذي تحقق معها هو الوعي بالعمل الأدبي الذي أصبح له معنى غير منفصل عنه، فالأسس المنهجية التي سادت منذ القرن التاسع عشر، لم تعد مقبولة، حيث أضحى النص التخييلي يرفض أن يتحول إلى «شيء» أو «فكرة» يستفاد منها ثم ترمى في سلة النسيان.

وفي سياق هذه «القراءة»[13] الخارجية، نجد أن جاك دريدا Jack dérida قد وقف «عند مفهوم الخارج هذا، فرأى أن التمييز الأولي بين الخارج والداخل لا يخلو من نفحة وضعية، بل إنه التمييز الذي كرسته الميتافيزيقا الغربية عبر تاريخها. وهذا بالمعنى العام للفظ الميتافيزيقا وليس من حيث هي فرع من فروع الفلسفة، وإنما من حيث هي حياة تحاول فيها مجموعة من القيم أن تؤكد ذاتها»[14].

تبعًا لهذا، فإذا كانت مناهج ما قبل البنيوية تدرس النص من خلال الكاتب، ومع البنيوية تم الانتقال إلى النص مع فكرة رولان بارت (موت المؤلف)، فإن بداية التحول نحو القطب الثالث في العمل الأدبي كان مع نهاية الستينيات، ولم تعد مسألة «القراءة» بشكل عام تقتصر على إواليات بعيدة على المتلقي، بل أصبح هو محط الاهتمام باعتباره مشاركًا في العمل الإبداعي الذي يبدأه الكاتب، ومحققًا للوجود الفعلي له[15].

من هنا، يمكن القول إن المناهج في صيغتها التعاقبية/ التطورية، ذات صيغة تصحيحية،

فكل منهج يحاول أن يتجاوز ثغرات المنهج السابق، وبذلك فمناهج (ما بعد البنيوية) حاولت تجاوز ما وقعت فيه البنيوية خاصة مع «نظرية التلقي» التي لم تهتم بالقارئ فقط بل حاولت أن تربط بين كل أقطاب العملية الإبداعية من (كاتب، نص، متلق).

رافق هذه التحولات على مستوى المناهج النقدية، تحولات على مستوى المفاهيم النقدية، وأهمها مفهومي (المنهج والأدب). فالمنهج ليس أدوات ومفاهيم مفصولة عن بعضها البعض، بل -تبعًا لهذا- «هو في المقام الأول تساؤل حول المعنى، وتساؤل حول طرق إنتاجه، وكل مفهوم مرتبط بقضية بل بقضايا، وبدونها لن يكون له أي معنى»[16].

ومن الطبيعي أن يسفر هذا على تحول في مفهوم الأدب بناء على العلاقة الجدلية بين محوري الاختيار والاستبدال، باعتباره عنفًا منظَّمًا على اللغة الطبيعية، ليتميز بكونه غرائبيًّا وتخيليًّا وغير نفعي. لهذا فالمسألة لا ترتبط بالكتابة أو بطبيعتها، بل بالكيفية التي تقرأ بها (هذه) الكتابة[17]. هذا ما يستدعي الوقوف عند تحولات النقد الأدبي المعاصر، من خلال رؤيته للغة والنص، لتصبح المقاربة النقدية من هذا المنظور مجرد قراءة وإعادة القراءة.

عرفت المناهج النقدية تطورات وتحولات، انسجامًا مع التطورات العلمية والفلسفية، فمنذ قيام الفيزياء الغاليلية أتيحت فرصة "إعادة النظر في بعض المفاهيم الأساسية التي كانت تسود الفكر القديم والوسيط، فلم تعد الطبيعة مغلفة بغلاف إيديولوجي أخلاقي، ولم تعد المادة تتمتع بخصائص حيوية. فكان ذلك تدخُّلًا للحظة العلمية وفعالية للمستوى العلمي"

2- النقد الأدبي المعاصر واللغة:

إن أهم تحول عرفه النقد الأدبي في الوقت الراهن، ارتبط باللغة، ما دام الأدب اشتغال خاص على اللغة التي أصبحت خليطًا من الفن والخيال والهواجس، والوقائع أيضًا، أنها تشكل عالمًا ثقافيًّا موازيًا للعالم الواقعي، من خلال قدرتها على التمثيل الرمزي له، فـ«المرجع الأدبي (..) وحدة ثقافية تقدم لنا بعض خصوصيات النص وبنية الواقع التاريخي التي يسير إليها النص»[18].

بهذا، أصبحت مهمة النقد تحطيم الأوهام والمظاهر الخادعة، دون أن يقدم الحقيقة مباشرة. «وهذا يعني أن الحقيقة ليست مقصورة على أحد دون غيره، كما أنها لا تعتمد على توقد ذهنية إنسانية بعينها اعتمادًا على موروث مكتسب وإنما تعتمد على وسيلة الصراع الاتصالي»[19].

فعلى الرغم مما قامت به اللسانيات من تأثيرات على النقد الأدبي، في المقاربة شبه العلمية للغة، ومحاولة ضمان سلامة استقبالها من خلال الربط بين الدال والمدلول، فإنها لم تفلح في هذا الاشتغال الآلي، ذلك أن الأنساق الفنية وإن كانت ككل الظواهر الإنسانية الدالة، فهي تعد من طبيعة ثانية، انطلاقًا من استعمال لغة ذات دلالات رمزية، لا ترتبط ببعد نفعي معين مباشر. وهذا هو نقطة التحول في علاقة النقد الأدبي المعاصر باللغة الأدبية.

من هنا، يمكن القول إن النقد الأدبي المعاصر، خرج إلى فضاء جديد، يعمد إلى المقاربة النقدية، بدل الحكم والتقييم، مادامت اللغة الأدبية مستويات من المعاني. فالتصورات المشكلة للنقد الجديد نظرت إلى المعنى من زوايا مختلفة ربما إلى حد الاختلاف والتناقض؛ وهذا راجع إلى أن اللغة ليست رمزًا أو دالًّا يحيل على مدلول، بل علامة ترتبط بمجموعة من المدلولات ذات طاقة غير متناهية. وربما هذا ما جعل مفهوم الأدب يتغير، إلى درجة غياب الحدود الفاصلة بين اللغة والنص والكتابة، فالكل مناطه

اللغة ولا شيء سوى اللغة. وفي هذا الصدد نتذكر ما قاله «بارت»: «لست أعني بالأدب جملة أعمال ولا قطاعًا من التبادل والتعليم. وإنما الخدش الذي تخلفه آثار ممارسة هي ممارسة الكتابة. وأقصد أساسًا النص. وأعني نسيج الدلائل والعلامة التي تشكل العمل الأدبي. مادام النص هو ما تثمره اللغة ومادامت اللغة ينبغي أن تحارب داخل اللغة: سيان عندي أن أقول أدبًا أو كتابةً أو نصًّا»[20].

3- النقد الأدبي المعاصر والنص:

إن «النص» في النقد الأدبي المعاصر، بما يتشكل منه باعتماد لغة خاصة، أُعْتُبِر فرضية أولية للقراءة، بل مثوى هذه القراءة «السياقات التي يمكن بناؤها مع توالي القراءات وتنوعها، وهذه السياقات ذاتها هي فرضيات للقراءة تعد معطيات النص الأولية قاعدتها الأساس»[21]. فالمعنى قد يبدو منذ الوهلة الأولى محايثًا له باعتباره طاقة دلالية مكتفية بذاتها ومستقلة تستند إلى الأنماط الكتابية السردية أو الشعرية وما إلى ذلك. وهذا ما يجعل النقد ينتصر، منذ الوهلة الأولى، إلى نظرة سابقة.

لكن خاصية التوليد التي تعمد إليها اللغة داخل النص، تجعله ذا معنى غير متناهٍ، وإن كان يستند إلى ثوابت قارة تضفي عليه صفة النصية، فإنه ذا طاقة غير متناهية لا يمكن للنقد أن يضيء بعض تخومه المعتمة إلا من خلال سيرورة قرائية غير متناهية أيضًا. ذلك أن «النصوص لا تحتوي على البنيات النحوية وحدها في مستويات متعددة (أصوات، كلمات، بناء الجمل، الدلالة) بل تحتوي أيضًا على بنيات أخرى مثل البنيات العليا (الخطاطات)، والبنيات الأسلوبية والبلاغية التي تضطلع بتغييرات عدة وبنيات إضافية في مستويات عدة في النص»[22].

من هنا أصبح النقد مقاربة للنص بالانتقال من معنى إلى آخر ضمن توالد غير متناهٍ، يعد مصدر اللذة داخل لعبة أخرى تضمن رحلة مؤجلة للركون إلى دلالة معينة. فالنص وإن كان يحوي توابث سياقية فهي مجرد توجيهات للمعنى الذي يمكن أن تخلص إليه المقاربة النقدية بتعدد القراء على اختلاف مرجعياتهم الثقافية وسياقاتهم التاريخية. وبهذا تم تجاوز المفهوم التقليدي للنص. فـ«كما يوثق القسم الكلام، يوثق النص الكتابة حرفيتها، أصلها، معناها، وهذا يعني «حقيقتها»[23]. إن هذا الربط الوثيق بين الحقيقة واللغة والنص أصبح متجاوزًا سواء من خلال فقه اللغة أو حتى اللسانيات التي أحلت معيار الصحة محل معيار الحقيقة.

إن النقد، بفعل مناهج ما بعد الحداثة، لم يعد يعتبر «المعنى يرتبط مباشرة بالنص من خلال تجريد اللغة، وإنما يتوقف على نوع من الاتصال التفاعلي، الذي يستثمر، وبحركة واحدة جدل الفاعل وجدل الآخر، والسياق الاجتماعي»[24]، وهذا يعني أن النص هو مجموعة من الممارسات الدلالية التي لا يمكن أن تقوم على التصنيف، مهما أبانت تلك النصوص عن نوعها الأجناسي فهي متباينة، دلالة على أن مقاربتها من هذا الجانب يجعلنا أمام حقيقة تدعي الإطلاقية، لكنها خادعة، بشكل أو بآخر.

علاوة على أن النص، عبارة عن إنتاجية مستمرة، ما دام عالمه اللغوي يرتبط بالتمثيل الرمزي، فمن خلاله يمكن للإنسان أن يتخلص من تجربته الظرفية، وينفذ من خلال اللغة إلى آفاق مشاريع خاصة[25]، وبهذا فالنص لا يمكن أن يقتصر على تحليل نمطي معين، فهو حركة دائمة من المعارف والخطابات والهواجس، والخيالات والأحلام، والمادة التي ينجلي فيها هي مادة جدلية بامتياز.

من هنا، فالمعنى مقصور على شرعية المعاني الأخرى التي يمكن أن تتوالد، فلا يمكن تصور النص في النقد المعاصر إلا فضاء متعدد المعاني، وهو ما أسماه بارت «بالعمل الدلالي» أو «التمعني»[26]: مما يجعل النص مصدرًا للمتعة حسب ما يتوالد من معاني ليست في حاجة لتمثيلها لكنها ترتسم على مستوى الإحساس أثناء عملية القراءة والتفاعل معه.

وهو ما أشارت إليه جوليا كريستيفا J. Kristeva من خلال مفهوم «المحتمل الدلالي»، إذ تعتبر أن «العملية المحتملة الدلالية تجميع لوحدات دلالية متناقضة (ولملاءمتها في المستويات المختلفة للبنية الخطابية) في علاقة استبدال متبادلة أو في علاقة

حصر. وبما أن المحتمل يلعب على انقسام الدليل إلى دال ومدلول، فإنه توحيد للدوال فوق المدلولات المغلقة: إنه يقدم نفسه كتعدد دلالي معمَّم. ويمكننا القول بأن المحتمل هو التعدد الدلالي للوحدات الكبرى للخطاب»[27].

فالنص، يحتاج لفاعل يخلقه، ويبرز معانيه. وبتعدد الفاعلين، تصبح الدلالة محتملًا خطابيًّا، ومتعددًا في الآن ذاته، وهذا ما يجعل النقد يتعامل مع الخطاب انطلاقًا من مجموع العمليات التي يبني بها الفاعل النص، ويحتاج في صميم هذه العملية إلى ربط أواصر الجدل والتفاعل مع آخر لاكتمال، خلق النص بمستوياته المتعددة.

ومن الطبيعي، أن النص لم يبعث من عدم، أو من درجة المعرفة الصفر، بل عبارة عن نصوص أخرى شكلت قاعدته الأساس. لذلك، فـ»كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ تتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة»[28].

وإذا كنا قد تحدثنا عن اللغة لكونها عصب التغيير الأول في النقد الأدبي المعاصر، فإن النص عصبه الثاني، الشيء الذي جعل النقد قراءة فقط للنص، وفق ما تقتضيه اللحظة الوجودية وما يفرضه العصر وسياقاته من أسئلة وقضايا تتم مقاربتها.

4- النقد الأدبي المعاصر: قراءة مقاربة:

إن هذه التحولات التي عرفها النقد الأدبي المعاصر، سواء في علاقته باللغة أو بالنص هي نتيجة التصورات التي عرفتها علوم ونظريات ما بعد البنيوية، مما جعل النقد يعيد التفكير في إواليات اشتغاله، بل إعادة القراءة لمجموعة من النصوص في الثقافة العربية؛ وفق منظور جديد خاصة مع «نظرية التلقي» وبذلك فـ»لحظة الشروع بترجمة نظرية التلقي، سوف يستعمل النقد العربي مفهوم: القراءة، وهو مشحون بدلالة تأويلية تربط بين الاستعمالات اللسانية والأسلوبية، بين المعنى البعيد المخفي»[29].





عبد الله الغذامي — محمد أديوان

ومادام «التراث» يشكل مادة خصبة لاحتوائه عناصر التحليل القرائي والتأويلي، اتجه نحوه النقد العربي والمغربي أيضًا، سيما مؤلفات البلاغة والنحو والتفسير واللغة والفلسفة، لتسير القراءة والتأويل في خطٍّ متوازٍ، على غرار ما دأبت عليه قراءة النصوص المقدسة في الغرب. لم يكن هذا فقط هو الدافع، لإعادة قراءة التراث وفق هذا المنظور. بل هناك دافع آخر، حين يتعلق الأمر بمسألة «النهضة» مادامت «نظرية التلقي» قد «نشأت في بلد خرج منهزمًا من الحرب العالمية الثانية، في سياق يمقت التاريخ وويلاته بعد تلك الحرب، في أفق «إبدال» معرفي جديد لا عهد للبشرية به مثل التحكم الذاتي والإعلاميات، ونشأت في سياق إطار منافسة إقليمية.. وعلى هذا، فقد تُتَلَقَّى على أنها نظرية المنهزم الذي سعى إلى النهوض من كبوته، والذي يريد أن يستخلص العبرة من تاريخه الخاص/ ومن التاريخ الكوني (..)»[30].

وإذا كانت مسألة قراءة التراث، قد اتخذت صيغًا عدة، فإن الأمر لا يرتبط بنظرية التلقي وحسب، بل بمناهج أخرى. لكن ما يميز «نظرية التلقي»

عن باقي المناهج، كونها قراءة تفاعلية من القارئ/ الناقد إلى النص والعكس صحيح دون الارتهان بنتيجة جاهزة. في حين ترتبط باقي المناهج بنظرة سابقة وجاهزة قبل التفاعل مع النص وملامسة بنياته الخطابية، بمعنى أنها قراءة تنازلية انطلاقًا من القارئ/ الناقد/ إلى النص.
وحينما نتحدث عن التراث، فهو نتاج عقول بشرية، ومن الطبيعي أن يتم التعامل معه بهذه الصفة، وليس ضروريًّا أن يكون مرادفًا لما هو عقدي أو ديني، فـ»اختلاف الفرق والجماعات الإسلامية في تاريخ التراث الإسلامي عبر عن نفسه عن طريق تأويل العقائد (..) وحين نقول اختلاف العقائد، فإنما المقصود اختلاف «التصورات، حول العقيدة»[31]، وإن كنا هنا نخص الحديث عن التراث الأدبي، فإن له ارتباطات بما هو عقلي/ فلسفي، علاوة على ما هو لغوي/ جمالي

الهوامش:

– محمد أديوان: النص والمنهج، منشورات دار الأمان. الرباط. ط 1. 2006. ص67.
2– عبد اللّه العروي: المنهجية بين الإبداع والاتباع، ضمن المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية. دار توبقال. الدار البيضاء. ط2. 1993. ص9.
3– عبد العالي بوطيب: إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث. مجلة عالم الفكر. المجلد 23. ع 1 و2. يوليو/ سبتمبر– أكتوبر/ ديسمبر 1994. ص460.
4– عبد اللّه العروي: سابق. ص9.
5– عباس الجراري: خطاب المنهج، منشورات السفير، ط 1، 1990، ص18.
6– عبد اللّه العروي: سابق. ص9.
7– عبد اللّه الغذامي: تشريح النص. المركز الثقافي العربي. بيروت– الدار البيضاء. ط 2. 2006. ص5.
8– نفسه. ص106.
9– عبد السلام بنعبد العالي: حوار مع الفكر الفرنسي. دار توبقال. الدار البيضاء– المغرب. ط1. 2008. ص69.
10– بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (أصول.. وتطبيقات). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء– المغرب. ط 1. 2001. ص17.
11– انظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. الشركة العصرية العالمية للنشر والتوزيع. لونجمان. ط 1. 1996. ص14.
12– عبد اللّه الغدامي: تشريح النص. سابق. ص108.
13– نقصد هنا بـ»القراءة» كل دراسة للنص وفق منهج معين فهي قراءة، لكن بمفهومها الذي يستند إلى الفهم والتفسير والتحليل والحكم وإبراز القيمة، أما في نطاق «نظرية التلقي، فهي مؤسسة على مفاهيم إجرائية ومنهجية محددة.
14– عبد السلام بنعبد العالي: حوار مع الفكر الفرنسي. دار توبقال. الدار البيضاء. ط1. 2008. ص98–99.
15– انظر نبيلة إبراهيم: القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مجلة الفصول، عدد 1، سنة 1984.
16– سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل. (مدخل إلى السيميائيات ش. س. بورس). المركز الثقافي العربي. بيروت– الدار البيضاء. ط1. 2005. ص135.
17– انظر: مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 44– 45، 1987. ص74– 83. الفصل الأول من كتاب: Li–terary Theory: in introduction. Terry Egletons. Basil Blackwell, England, 1983 (ترجمة حفو

نزهة وأحمد بوحسن).
18- أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة. دار الأمان. ط1. 2004. ص16.
19- ميجان الرويلي وسعيد البازعي: دليل الناقد الأدبي (إضاءة أكثر من خمسين تيارًا ومضطلحًا نقديًّا معاصرًا). المركز الثقافي العربي. بيروت- الدار البيضاء. ط2. 2000. ص202.
20- رولان بارت: درس السيميولوجيا. ترجمة عبد السلام بنعبد العالي. دار توبقال. الدار البيضاء. ط3. 1993. ص14.
21- سعيد بنكران: التيارات النقدية الجديدة (الأصول النظرية وشروط الاستنبات)، ضمن مجلة فكر ونقد، ملف العدد (أدب ونقد)، العدد 98، السنة 10، ما يو/ يونيو 2008، ص44.
22- محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. ط2. 2004. ص77.
23- رولان بارت: نظرية النص. مجلة العرب والفكر العالمي. مركز الإنماء القومي. العدد 3. صيف 1988. ص86.
24- نفسه، ص87.
25- انظر: سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، سابق. ص122، وما بعدها.
26- رولان بارت: نظرية النص. سابق. ص95.
27- جوليا كريستيفا: علم النص. ت: فريد الزاهي. دار توبقال. الدار البيضاء- المغرب. ط 2. 1997.ص55.
28- رولان بارت: نظرية النص، سابق. ص96.
29- ناضم عودة خضر: طريق التلقي والتأويل إلى الخطاب النقدي العربي، مجلة علامات (محور العدد التأويل وأسسه). ع 30. 2008. ص63.
30- محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء- بيروت. ط1. 2000. ص45.
31- نصر حامد أبو زيد: الخطاب والتأويل. المركز الثقافي العربي. بيروت- البيضاء. ط 2. 2005. ص86.



دينا نبيل

"ثورة الفانيليا".. أدب الرسائل والعالم الموازي

كتاب «ثورة الفانيليا» للكاتبة هبة الله أحمد هو كتاب رسائل أدبية، ينحو إلى التجريب في كل تفاصيله، إلى جانب المزاوجة بين أصالة القالب الرسائلي وما بعد حداثية التقنيات الخطابية. وقد وظّفت الكاتبة المطبخ بكل تفاصيله كفضاء مكاني، ومكوناته ودلالاتها المختلفة لتجسيد إمكانية استلهام روح المقاومة، أو بالأحرى القدرة على الحياة في ظل الضغوطات، لتعبر عن ذاتيتها وهويتها في عالم تعصف به الوحدة والخوف.

لا يمكن ذكر الرسائل الأدبية دون أن تتبادر إلى الذهن رسائل مي زيادة وجبران خليل جبران أو رسائل غسان كنفاني وغادة السمان، ولا يستطيع قارئ لرسالة أدبية أن ينفي أثر تلك الرسائل الجمالي رغم قيمتها في حفظ التواصل بين البشر في تجسيد توهج المشاعر وثيمات الوجد والشوق؛ فلطالما ارتبطت الرسائل بالغياب واستحضار الأحباء عبر جزالة اللغة ومشاهد استعارية تأخذ بالعقل والروح معًا. ولكن أين نحن من أدب الرسائل الآن؟ رغم كونه أحد أقدم الأجناس الأدبية التي نتلمس وجودها في تراث رسائل ابن عربي وابن المقفع، وفي عصر النهضة الأوروبية، فإنه يكاد أن يندثر أو يلفظ أنفاسه الأخيرة بعد أن تسيد المشهد كلٌّ من الرواية والقصة القصيرة يليهما الشعر والمسرح.

ولكن في الواقع، مَن يكن ليتخيل أنّ إنسانًا في القرن الواحد والعشرين يتناول القلم والورقة ليخطّ رسالة إلى محبوبته ليخبرها بما يختلج في صدره؟ لقد تلاشت هذه الصورة بالكامل، ففي عصر التكنولوجيا والمحادثات والمؤتمرات الإلكترونية لا تبدو تلك الصورة واقعية بأي حال من الأحوال، بعد ظهور الأجهزة المحمولة كوسيط للحوار، حتى أن فكرة الشوق والغياب لم تعد ملموسة كما في الماضي، ولاسيما في ظل التراسل عبر شاشات الحواسب المضيئة.

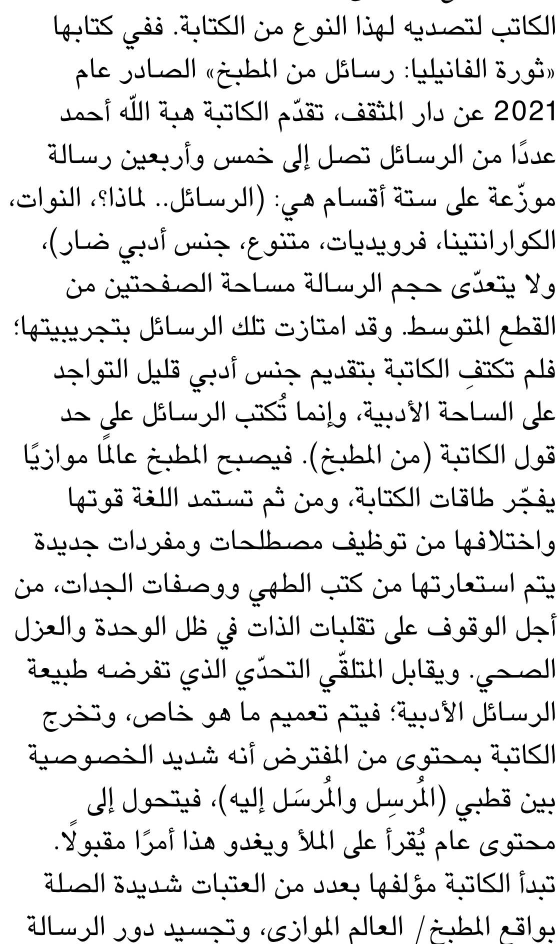


هبة الله أحمد

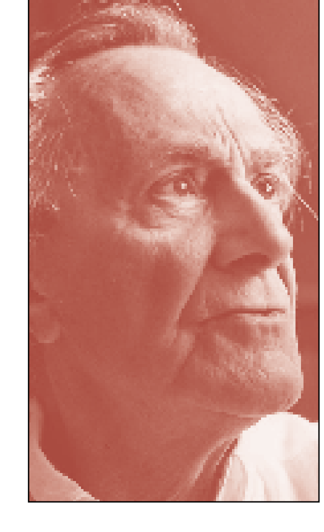
لذا لم يكن غريبًا أن ينزوي ذلك الجنس الأدبي، بل يسلك مسالك أخرى ليبقى على قيد الحياة، مثل دخوله داخل عباءة الشعر أو السرد؛ فلقد أفادت الرواية من طبيعة الرسائل الحوارية وقوتها الخطابية، فظهرت «الرواية الرسائلية» في أوروبا في القرن السابع عشر، وأشهرها

روايتي «باميلا» و«كلاريسا» للكاتب الإنجليزي صامويل ريتشاردسون، وفي الأدب العربي يُذكر المنفلوطي الذي قام بتعريب رواية «ماجدولين» –وهي إحدى الروايات الرسائلية– للكاتب الفرنسي ألفونس كار في مطلع القرن العشرين.

إن ظهور كتاب يعلن عن نفسه أنه يختص بالرسائل الأدبية لهو حريٌّ بالالتفات إليه، شوقًا وحنينًا لذلك الجنس العتيد، ورغبة في رؤيته في ثوبه الجديد للوقوف على مدى تأثره بمتغيرات العصر، وفي الوقت نفسه يضع عبئًا على كاهل الكاتب لتصديه لهذا النوع من الكتابة. ففي كتابها «ثورة الفانيليا: رسائل من المطبخ» الصادر عام 2021 عن دار المثقف، تقدّم الكاتبة هبة اللّه أحمد عددًا من الرسائل تصل إلى خمس وأربعين رسالة موزّعة على ستة أقسام هي: (الرسائل.. لماذا؟، النوات، الكوارانتينا، فرويديات، متنوع، جنس أدبي ضار)، ولا يتعدّى حجم الرسالة مساحة الصفحتين من القطع المتوسط. وقد امتازت تلك الرسائل بتجريبيتها؛ فلم تكتفِ الكاتبة بتقديم جنس أدبي قليل التواجد على الساحة الأدبية، وإنما تُكتب الرسائل على حد قول الكاتبة (من المطبخ). فيصبح المطبخ عالمًا موازيًا يفجّر طاقات الكتابة، ومن ثم تستمد اللغة قوتها واختلافها من توظيف مصطلحات ومفردات جديدة يتم استعارتها من كتب الطهي ووصفات الجدات، من أجل الوقوف على تقلبات الذات في ظل الوحدة والعزل الصحي. ويقابل المتلقّي التحدّي الذي تفرضه طبيعة الرسائل الأدبية؛ فيتم تعميم ما هو خاص، وتخرج الكاتبة بمحتوى من المفترض أنه شديد الخصوصية بين قطبي (المُرسِل والمُرسَل إليه)، فيتحول إلى محتوى عام يُقرأ على الملأ ويغدو هذا أمرًا مقبولًا.



تبدأ الكاتبة مؤلفها بعدد من العتبات شديدة الصلة بواقع المطبخ/ العالم الموازي، وتجسيد دور الرسالة الأدبية في واقع المكاشفة؛ فيصافح القارئ عنوان الكتاب «ثورة الفانيليا»، ويبدأ في الربط بين طرفي العنوان، ويخلص إلى وجود انزياح، إذ كيف تمتلك (الفانيليا) صفة الثورة وهي ذلك المكوّن اللطيف الذي يضفي نكهة ورائحة طيبة للطعام. وهنا يتبدّى عددٌ من الاحتمالات؛ فلربما تودّ الكاتبة تسليط الضوء على أشياء في حياة الإنسان رغم أهميتها، لكنه لا يلقي لها بالًا، ولربما تريد بهذا الكتاب إحداث ثورة ما، فكون الكتاب يحمل عددًا من الرسائل الأدبية –ذلك الجنس الأدبي الذي يكاد أن يندثر وسط انهماك أغلب الأصوات الأدبية بكتابة الرواية–، فتبدو الكاتبة كمن يغرّد خارج السرب حينما تتناول هذا الجنس الأدبي على وجه التحديد، كقالب لإبداعها في زمن فرضت فيه التكنولوجيا تلاشي الورقة والقلم والرسائل المنمّقة. ثم لا تتوانى الكاتبة عن مخاتلة توقع القارئ الذي ربما يحمل لفظة «الفانيليا» مجازيًا أو استعاريًا، ولكن يجد أنها تعنيها بمدلولاتها الحرفية كأحد مكونات الطعام، وذلك عند مصافحة العتبة الثانية– الإهداء، حيث تقول: «إلى الذي لا يملّني أبدًا– يفتح لي أبوابًا لحيوات موازية– ينشر حولي عبقًا من فرح وشجن وأحلام وبهار. شكرًا لأن كلانا يُعيد تعريف الآخر..



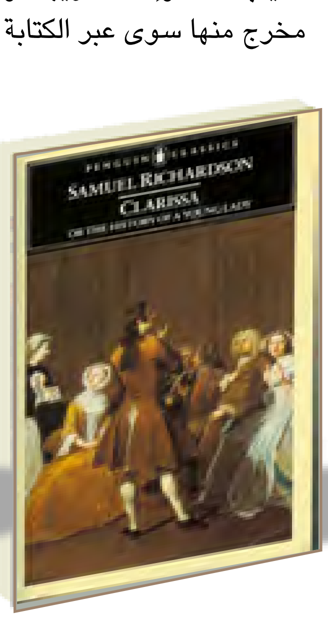
جان فرنسوا ليوتار



ريكاردو بيجليا

ميخائيل باختين

المطبخ وأنا».
تقدّم الكاتبة إهداءً للمطبخ، وقد منحته صبغة مؤنسنة من الأفعال الإيجابية «لا يملّني/ يفتح/ ينشر»، لتفرده بها، ثم استخدمت فعلًا رابعًا للربط بين كيانها وكيانه في «كلانا يعيد تعريف الآخر». ومن ثمّ، يخرج المطبخ من كيانه كفضاء مكاني إلى كيان مؤنسن مخاطب من قبل الكاتبة بالدرجة الأولى، ثم تبدأ الكاتبة ببناء عدد من العلاقات بين العتبتين الأولى والثانية، لتؤثث في ذهن المتلقي الصورة النمطية المتخيلة حول علاقته بالمرأة وامتلاكه إياها أكثر من امتلاكها إياه. وهنا يسأل القارئ نفسه: كيف يمكن لتلك العلاقة النمطية أن تخرج من بين جنباتها ثورة ما حتى وإن كانت ثورة للفانيليا؟ كيف يحتضن مكان كهذا فكرة التمرّد أيًا كان نوعها؟
لا ينبغي أن يُنظر للمطبخ كمكان هامشي أو يتسم بنمطية بسبب صورة المرأة التقليدية التي تمضي فيه الساعات، بل ووفقًا للدراسات الأدبية الخاصة بحقل الطعام food studies فإن للطعام علاقة وطيدة بالمخزون الثقافي والهوية الاجتماعية للجماعات الإنسانية، شأنه شأن أي تمظهر ثقافي واجتماعي آخر. لذا، فإن الجنوح إلى نقل الهامشي إلى المركز يتماس مع فلسفة جان فرنسوا ليوتار حول السرديات الصغرى في عصر ما بعد الحداثة، حيث تُنبذ الاعتمادية على السرديات الكبرى، وتصير السرديات الصغرى هي الشكل الرئيس للخيال الإبداعي؛ فلا تتناول الكاتبة أحداث محورية كالعمل والدراسة مثلًا كما لمّحت في عرض الكلام، بل تدور الرسائل والأحداث المتشظية في فلك المطبخ وحوادثه الصغرى، كطرق المطر على الشبّاك أو سير النمل لتتبع فتات الطعام. تأخذ الرسائل صورة دائرية بالقسم الأول والأخير من الكتاب، تتناول فيهما كواليس عملية الكتابة، وكأنها استشعرت سؤالًا يدور ببال القارئ حول سبب كتابتها لتلك الرسائل؛ فتذكر أنها فعل ضروري مرتبط بالفقد والغياب والوحدة، وهي الثيمة المعهودة في الرسائل الأدبية، حول «كون الرسائل كما قال ريكاردو بيجليا جنس أدبي ضار يتطلب الغياب».
تتبدّى الرسالة الأدبية كنوع من الحوار سواء عن طريق الورقة والقلم أو الأجهزة المحمولة، وترتبطها عدة سمات مشتركة أو مكونات أربعة: المُرسِل، والمُرسَل إليه ومحتوى الرسالة والهدف من الرسالة. والعلاقة بين المُرسِل والمُرسَل إليه لا يمكن النظر إليها كعلاقة بين مكونين منفصلين، وإنما هما مكونان شديدا التواشج، فالمرسل أو كاتبة الرسائل المتخيلة حال كتابتها تتخيّل المرسل إليه أمامها، وتتوقع أثر وقع كلماتها عليه وهي الأعلم بردود أفعاله. والمرسل إليه في الغالب قارئٌ متخيل، أو هو المتلقي نفسه، لأنه هو الوحيد الذي يقرأ تلك الرسائل، أو ربما تكون هي الكاتبة المتخيلة نفسها كما تصرح في نهاية الكتاب.
وتذكر سبب كتابتها: «هناك على الصفحة البيضاء أوثق أنا.. أحلام عانس مثالية لم يمسها الشوق»، ثم تقول «أوثق تلك الوخزات اللطيفة التي تعتريني حينما يبتسم لي بطل المسلسل الوسيم وأسبّ خيانته لي». لا تعاني الكاتبة –أقصد هنا كاتبة الرسائل المتخيلة– من الغياب فقط، وإنما تعتريها الوحدة التي لا يبدو لها مخرج منها سوى عبر الكتابة لآخر (المرسل إليه)،





الذي لا تفصح الكاتبة ولا تخبر عنه حتى تتسع دلالاته الخطابية لتشمل القارئَ نفسه. تمثل كتابة الرسالة حالة من الانعتاق للذات المهمومة بعدد من القيود المفروضة من الخارج، وأولها، وهو ما يظهر في القسم الأول «الرسائل.. لماذا؟»، فتبدو الكاتبة في حال من الوحدة لأسباب عدة، وتحاول أن تقوى عليها عبر الكتابة وطهي الطعام، بل تقوم بخلق عالم موازٍ بين الحالة الشعورية والواقع الحسّي للطهي، تقول: «تذكرني بأن عليَّ صب الأرز باللبن في الأطباق وتزيينه، ثم أتفرغ للحس قاع الحلة، فالنار تذهب ما التصق في القاع وتستفزّك لفك التصاقه به، شأن ما نمر به من خيبات نصرُّ على فك التصاقها لتلطخ أصابعنا الدبقة». فتوازي بين حالة الضغوطات الشعورية التي يبدو فيها الإنسان المعاصر كمن يُطهى على النار، وواقع المطبخ الحسّي، من حيث التصاق الطعام بالقدور بسبب تلك النار. وهنا يمكن للمتلقّي أن يستشف انفتاح دلالة المطبخ؛ فهو ليس مكان إعداد الطعام فحسب، بل يبدو كمعادل موضوعي للحياة نفسها، التي يكتسب فيها الإنسان خبراته وتُعتّق فيه معتقداته بعد أن تطهى وتسوى على مهل لسنوات طويلة.

وعليه، تتحوّل تفاصيل المطبخ وعملية الطهي –على الرغم من هامشيتها في الحياة– إلى حياة موازية تعيد توازن الكاتبة، وتعينها على التعايش مع ألم الوحدة والغياب، تقول «تقطيف الملوخية ورقة ورقة أو تقطيع الكوسة تمهيدًا لتفريزها هي أحداث بسيطة، لكنها تفقد الهواجس هيبتها، وتنزع عن الوحدة قناعها الجامد»، فتستعير الكاتبة من هوامش الحياة ما يعيد لمركزية وجودها توازنه. وعليه، فتقوم بخلق توتر مقصود عبر منمنمات حياتية في المطبخ، وصناعة ضوضاء بيضاء تعيدها إلى مسار الحياة الطبيعي؛ فترقص على ذبذبات طحن الكمون بدلًا من تناول المهدئات، وتصنع فوضى الألوان والروائح من أجل استيلاد خيالات وحيوات أخرى أكثر جموحًا وصخبًا لبعثرة الوحشة؛ وتستعين بالروائح النفّاذة للبهار والقرفة لطمس الرائحة النفاذة للحنين، ولتصنع ابتسامة محبة دافئة.

وكما تنتهي مركزية المُرسِل وهامشية المستقبل في عصر ما بعد الحداثة، يتحوّل الخطاب من خطاب أحادي ينتجه المُرسِل ويتلقاه المستقبل، إلى كتابة مشتركة بين المُرسِل والمستقبل. كما يتبدّى صوتٌ حواري عندما تستحضر الكاتبة عبر رسائلها بعض قصص الجدات وأقوالهن لتصبح صوتًا موازيًا مؤنسًا لها، تقول «اعتادت جداتنا صنع الجوارب الصوفية، ويحكن لنا من ماء البحر أوشحة زرقاء، يستخدمن الحكايات الغارقة بالأسرار كإبر تروح وتجيء في أيديهن مع كل تنهيدة». فتنسج الكاتبة عددًا من الأصوات غير صوتها الأحادي، لتنتج حوارية أخرى ليس عمادها إرسال الكاتبة وتلقي المستقبل، وإنما تتداخل أصوات أخرى، وتبدو في تصالح تام وانسجام معها، أو «أوركسترالية» –بحسب مفهوم الروسي ميخائيل باختين– في توافق الأصوات المتباينة في «هارمونيا» عالية داخل الخطاب. تقول في رسالتها (سينابون): «أتذكر جدتي وهي تشمّر عن ذراعين كشمعتين لقداس ناسك وحيد، تعجن بكل همة، تذكرني أن العجين يفور في خمرانه بهمة عاجنه، أنفث فيه من روحي ليصبح أشهى وأكثر لذة». بل نكاد أن نسمع مقاطع من الأغاني المنبعثة من الراديو، مقاطع من أغاني فيروز، وأم

تنتهي مركزية المُرسِل وهامشية المستقبل في عصر ما بعد الحداثة، يتحوّل الخطاب من خطاب أحادي ينتجه المُرسِل ويتلقاه المستقبل، إلى كتابة مشتركة بين المُرسِل والمستقبل. كما يتبدّى صوتٌ حواري عندما تستحضر الكاتبة عبر رسائلها بعض قصص الجدات وأقوالهن لتصبح صوتًا موازيًا مؤنسًا لها

كلثوم ووردة، تحرضها على الحياة وتبث الروح في مكونات المطبخ حولها؛ «فترد النملات الثلاث والصنبور والثلاجة ورائي، في حين تصفّر الغسالة وتصفق العنكبوتة». ولا يبدو الخيال الخاص بالكاتبة مشوَّشًا بسبب الوحدة والألم النفسي، وإنما يلحظ القارئ وجود قوة منبعثة تستلهمها من المطبخ حين تواجه تلك الوحدة بمفردها وتسعى نحو خلق عوالم موازية تمنحها فرصة جديدة لمواجهة الحياة والتغلب عليها.

في القسم المعنون بـ«النوات»، تشرع الكاتبة بتقديم عدد من الرسائل التي تحمل أسماء النوات المعروفة لدى أهل الإسكندرية، مثل (الكرم– المكنسة– قاسم). تقوم الكاتبة بتوظيف لغة استعارية عبر تشييء ذلك «الحبيب المستقبل» لرسالتها، فتتغلب على وجع الغياب باصطحابه معها في العمل والمشاوير للمطبخ، تقول مخاطبة إياه «تقبع هناك على الرخامة الخلفية بجوار الثلاجة، تكتب تقاريرك بينما أتنقل بين البوتاجاز والحوض». وتبحث عنه على صندوق الرسائل والأبواب الموصدة وبين الأكواب والأطباق. كما يصبح المطبخ في الوقت نفسه –بعد أن اجتمع عليها الوحدة والغياب وازداد عليها برد الشتاء وعواصف الخارج– هو الملاذ الوحيد. يتحوّل المطبخ إلى الداخل الآمن والعالم الموازي الذي تحتمي به لتنعم منه بالدفء ورائحة البهار. وتتداخل الأصوات في الخارج حتى وإن خلقت توترًا آخر، فهو توتر محبب لأنه معلق في الخارج ولن يطالها بسوء، بل يدقّ على الشباك ثم يتلاشى مع صوت طقطقات الزيت في الداخل. تظهر مع قسم النوات بعض مكونات المطبخ التي تعينها في التغلب عليها (كوب الشيكولاتة– البهارات الدافئة– رائحة القرص وشوربة العدس– ماء الصنبور الساخن)، بل إن مجرد ذكر تلك المكونات الصغيرة لهو كافٍ لجلب التوازن والهدوء النفسي للكاتبة، كما للمتلقي الذي صار يشاركها همّها النفسي.

وإيغالًا في حال الوحدة والانعزالية واجتماعًا مع برد الشتاء، تقدّم الكاتبة رسائل مكتوبة خلال فترة الحجر الصحي أو الكوارانتينا في القسم الثالث من الكتاب. وتظهر في هذا القسم جدلية الداخل والخارج بشدة.. الداخل بأمنه ودفئه وجوه الصحي في مقابل الخارج السقيم والمخيف؛ تقول «العالم خارج شباكي تأزّر شوك خطاياه، اجتاحه خوف مجنون وباء يحصد الأرواح والحضارات». يصبح العالم الخارجي معاديًا يضيف من حلقات الوحدة والعزلة على الكاتبة ويمارس ضغوطاته عليها، فلا تجد سلوى سوى العودة إلى الكتابة وطهي الطعام في مطبخها.

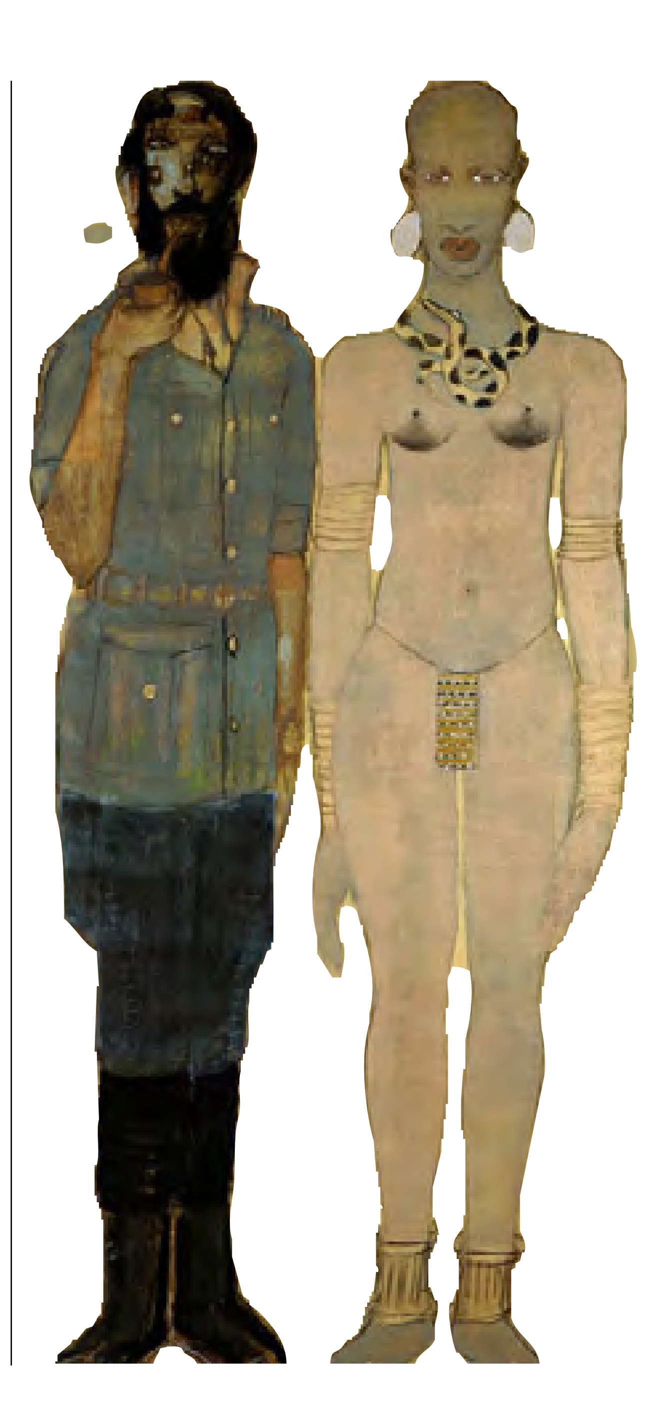
وفي رسالتها المعنونة «البيتزا.. فعل مقاومة» تصبح رائحة البيتزا المميزة فعلًا مقاومًا يغطي على أخبار الكورونا، وتصبح البيتزا عنوانًا لإيطاليا –أكثر الدول مصابًا في الجائحة– ودلالاتها من تحدٍ لحالات العزلة والموت؛ فهي أرض الحضارة التي تصدر الجمال وفنون دافنشي ومايكل أنجلو وأندريا بوتشيلي، وترصد محاولة الإيطاليين كما صورتها الفيديوهات في التغلب على الحجر الصحي، عبر عزف الموسيقى في الشرفات. وتستلهم روح التحدي تلك من طهي البيتزا «طيش الدقيق في إثارة هالات حوله عند نخله، تحدد خيوط الشمس مسارات فوضاه». ثم تقول «أحب تمرّد الأشياء اللذيذة كانبعاج أطراف البيتزا، وانكماش من أحب حينما تصدمه قوة مشاعره، كفعل المقاومة بالغناء والعزف في الشرفات»، للتغلب على روائح الكحول والكلور! ثم تعقد مقارنات في رسالة «حقل الطماطم» بين فوضى الداخل وفوضى الخارج، وترصد الفارق الكبير بينهما؛ ففي الخارج «كرنفال من فوضى»، تدفع بذاكرة العالم إلى العطب، كحقل الطماطم الذي نام عنه زرّاعه، بينما في الداخل أغاني الراديو والهروب من أخبار الجائحة إلى المطبخ، تقول «بسكويت العشر دقائق أصبح تريند على مواقع التواصل الاجتماعي منافسًا قويًّا لتريندات أخرى، كتجاوز أعداد المصابين المليون بعدة آلاف». ومن ثمّ، يغدو المطبخ حيزًا مكانيًّا ذا دلالات رمزية تستدعي حالات الأمن والهدوء النفسي والتوحد مع الذات.

وأخيرًا، فإن كتاب «ثورة الفانيليا» للكاتبة هبة اللّه أحمد هو كتاب رسائل أدبية، ينحو إلى التجريب في كل تفاصيله، إلى جانب المزاوجة بين أصالة القالب الرسائلي وما بعد حداثية التقنيات الخطابية. وقد وظّفت الكاتبة المطبخ بكل تفاصيله كفضاء مكاني، ومكوناته ودلالاتها المختلفة لتجسيد إمكانية استلهام روح المقاومة، أو بالأحرى القدرة على الحياة في ظل الضغوطات، لتعبر عن ذاتيتها وهويتها في عالم تعصف به الوحدة والخوف ⭘



صلاح اللقاني

فسيفسائي



1- مثل شاة

عندما سَقَطْتُ في ماء المُتَوَسِّطِ، وابتعدَ عني القاربُ بمَنْ فيه، قَبْلَ أن يَلْحَقَ به حَرَسُ السَّواحل، رُحْتُ أَغُوصُ بَطيئًا، فجأةً وَجَدْتُني صَبيًّا على رَصيفٍ، أَحْتَمِي مُقْعِيًّا بأبي الذي ألصقَ جسمَهُ بالجدار، بينما الجُنْديُّ الذي يقفُ على مَرْمَى حَجَرٍ منا، يُصَوِّبُ مِدْفَعَهُ نَحْوي، ليصيبَني في القلب. بعدَها حَمَلَني في بُورما جُنْديان، حيثُ رَبَطا يَدَيَّ في غُصْن شَجَرةٍ، وقَدمَيَّ في ذاتِ الغُصْنِ، وسارا، كلُّ واحدٍ يَحْملُ الغُصْنَ من طَرَفٍ، بينما يتأرجحُ باقي جِسْمي، مثلَ شاةٍ فوقَ النيرانِ المُوقدة.

2- أوقفوا القصف

أَوْقِفُوا القَصْفَ. فَقَدْ شاهدتُني وَسْطَ بُرْكان الدُّخَان، وقد اسْتَحَلْتُ إلى ثاني أكسيد الكربون. ستكونُ مُهِمَّةُ استعادتي صَعْبَةً للغاية، على الأقل بالنسبة لي ، خاصةً وأن مَسْئولي البيئةِ العالميةِ، لنْ تَعْنِيَهُمْ زيادةُ الاحترارِ الكونيِّ، بالمِقْدار الذي تَصْنَعُهُ جُثتي من غازات.

3- في المنفى

في الجزيرة التي نَفَيْتُ فيها نَفْسِي، كانت طيورُ البحر تُطْلِقُ لَغْوَها بكل اللغات، ورسائلُ الغَرْقى مُنذ مئات السِّنين، تأتيني مختومةً، في قواريرها مُحْكَمَةِ الإغلاق. ولم يكن البحرُ الذي يُحيطُني كالسِّوار، قادرًا على حِمايتي من القراصنةِ والقتلة، الذين كانوا يُصِّرُّونَ على زيارتي رَغْمَ أنفي، ورغم أنني كنتُ قد أعلنتُ مَوْقفي بمُنْتَهَى الوضوح، وكتبتُ لافتةً بارتفاع فنار الإسكندرية: مَمْنوع دخول جورج بوش الأب والابن وصدام حسين وأحمد بن تيمية.

عيد صالح

لوحة

قلت هو اللون
والخطوط والمسافات والشجر المتعانق
والأغصان أصابع تتراشق
والأوراق شفرات الجوي والحنين
رسائل طيرتها الريح
علي ضفاف البوح
أهازيج عشق
لعندليب فاض به الشوق
والعصافير جوقة الزقزقات
في رقصة الوجود علي إيقاع الريشة والألوان

قالت اللوحة
لست ما تراه في الإطار
معلقًا علي الجدار في صالون برجوازي
مغلفًا بالصمت والجلال
أو في قاعة العرض والزوار
يتيهون في لجة الألوان والتقاطعات والظلال
ويبحرون فيما وراء الوراء
أنا ذلك الطفل المعربد في الجوانح
والعجوز الفيلسوف المهرج المستغرق في الغناء وفي البكاء
أنا صبوة الانعتاق وفتنة الولوغ
أنا الجوع الأبدي والشبق السرمدي
موغل في التهجد والغي
لا وصول لا نهاية لا ارتواء

قال الناقد المتحذلق
هذا الفراغ والظل تلك الحفرة والتل
والعينان طوافتان في مدار اللون
والكون انعتاق الخطوط في مسار الضوء
وانبلاج الحلم من فتوق البريق والعتمة
والمابعد فيما وراء اليخضور والسواد

قال الجدار
أنا الحافظ للمتون من ظلام الأقبية والغبار
أنا الحاضن للنقاشات والرؤي والتفاسير
والمشاهد الذي تعتريه الحيرة ويتوقف علي شفتيه السؤال
والعاشقان اللذان يتهادي علي الأرض ظلهما في الضوء المخاتل
أنا الحائط الرابع الذي يسقط
بين الحقيقة والخيال
أنا الحرز والتميمة
أنا الحارس الصامت والصمت الناطق
حين تأتلق الدمعات في العيون
وتندلع المشاعر
أنا أول الحاضرين
وآخر المودعين
حين يتثاءب الوقت
وتدق الساعة
وأتنفس مع اللوحة الصعداء

عبد الكريم كاصد
(العراق)

شيءُ عن الملائكة

1- ملاك هابط

أين يضـعُ الملاكُ قدميه
آنَ يهبطُ الأرضَ
وقد غمرتها الدماء؟

2- لصوص سماويّون

حين يُخيل للصوص أنهم ملائكة
فليس لنا إلّا الدعاء:
أن يطيروا

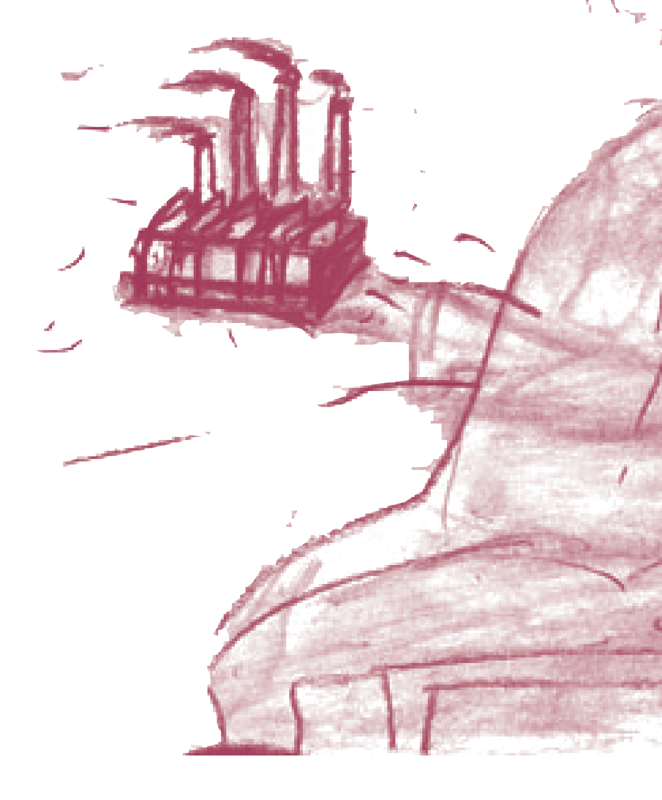
3- في محطة مترو

السلالمُ تهبطُ مسرعةً
ملائكةٌ شاحبون
ملائكة يقفون
ولا بشرَ هناك
ما الذي جاء بك في هذا الحلم.. إذنْ
مرتبكًا
مذعورًا وسط ملائكةٍ،
دون جناحين؟

4- ملائكة مشرّدون

لهم الأمكنةُ جميعًا
وليس لهم مكانٌ واحد
من الأحاديث لا يُجيدون غير السؤال:
- هل يتأخّرُ هذا الباصُ كثيرًا؟
- أيمرّ الباصُ بـ«كنتش تاون»*؟
- متى يصلُ إلى «ماربل آرتش»؟
(وقد يُضيفون كلمة «شكرًا»)
وحين يصلون
يقفون ملائكةً حائرةً
الرصيفُ الذي وطئته الأقدام
يحدّق كالنائم
والباصُ بعيدًا يمضي

والضوءُ يمرّ
يمرّ
ولا يتمهّلُ أبدًا
بينما يقفُ الظلُّ هناك
يسألُ عن صاحبهِ:
– أين مضى؟
في أيّة زاويةٍ لينام
في أيّة زاويةٍ؟



5– الملاكان

ملاكي الأيمن
يسجّلُ ما أقرأهُ
حتى عميتْ عيناه
متوسِّلًا أن أُسمعَهُ ما أقرأ
قلتُ لهُ: ألتُحصي ذنوبي أيضًا؟
قال: محالٌ
قلتُ: ولكن ثمّ ملاكٌ أيسر!
قال: هو الآخر أعمى
قلتُ: ترى مَنْ منّا المذنب:
أنت؟ أنا؟ هو؟
ثمّ أفقتُ
أتحسسُ كتفيَّ
وقد طار الملكان

6– قيامة

في الطريق إلى السماء
ثمة بشرٌ
وملائكةٌ تنفخُ في الأبواق
وأغانٍ تصدح..
بينما يتنصّتُ شيطانٌ عابر
(يبتسمُ في سرّه)
كان ملاكًا من قبل

----

* «كنتش تاون» و«ماربل آرتش» منطقتان في لندن.

محمد حربي

غراب عند باب مشفى

على جسرٍ وهميٍ بين الكهولةِ والصدى
كنتُ أرقبُ صفحةَ الماءِ الخرافية
وأنتقي عشبًا تقدمة لربِ الطيور
كان البقرُ حافيًا بأظلافٍ مَشقوقةٍ
وعيونٍ مُنطفِآتٍ عند الغروبِ
تُخزّنُ الشمسَ لليل
ولم أجدْ على الطريقِ هدى
قصيدةٌ تحترقُ والطبيبُ يخرجُ منكسرَ العينين
يلقي بالحجارةِ كلّها فيطيرُ غرابٌ لم يعرفْ السرَّ بعد
والماءُ تحت الجسرِ صفصافةٌ تستعيرُ ضفيرةً كالتي
أحرقتها النار

***

هذا قمرٌ منطفئٌ
هذه علامتي ونسبي
والحَصى المعفّرُ بالرّمادِ يطيرُ بين المشفى والغيطِ
البعيد
يعلنُ النبأَ كنعشٍ منتظر
قال الجسرُ أَما تعبتَ من مطاردةِ المساءِ المرّ..
علكَتُك الأثيرة؟
"أَحترقُ وأغرقُ كيْ يقومَ سيدُ الشعرِ من مقامِ كنْ
ولو مرةً"،
قلتُ وأنا أُلقي ببقيةِ العشبِ للبقرِ الُمستحمِّ،
تحتَ ضوءِ قمرٍ عجوزٍ في ترعةٍ لا تَرى.

***

في الخلفيةِ غربانٌ يتامى،
وطيورٌ نافقةٌ، ودُمًى من طينٍ محروق
وحطبٌ كثيفٌ لأفرانِ الجثث.
أرغفةٌ لا تكتملُ الدوائرُ
ولا الضوءِ يسقطُ من سطحٍ مسوَّرٍ بالرّوَث

***

على الميمنةِ دواجنُ وزواحفُ:
سلحفاةٌ عرجاء لا أحدَ يعرفُ موطنَها،
وثعابينُ بلا أسنانٍ أو فحيح
وفئرانٌ من المطاطِ الحيّ.
كرسيٌّ متحركٌ يعرجُ بعَجَلَةٍ واحدة
ودراجةٌ فقدَتْ إطارَها في حريقِ العشبِ الإلهي
والجرسُ معلقٌ على شجرةِ الخوخِ الوحيدة
وعندَ البابِ سنارةٌ صهدأت على سمكٍ مُجفّف

***

على الميسرةِ حظيرةٌ، أبقارُها بلا أظلاف
وحميرٌ بلا رداءٍ على الظَّهرِ ولا تحملُ كتبًا
إبلٌ ناعسةٌ بين الصحوِ والمنامِ تجترُّ عشبَها



وغبيطٌ* يحملُ قشًّا،
مذراةٌ من حديدٍ يَعلَقُ في أسنانِها عُشبٌ
عرَفَ الخُضرةَ يومًا
ونورجٌ عجوزٌ يدهسُ حطبًا يغلقُ بابَ المرحمةِ ثم يستسلم.

***

كيفَ تعودُ صبيةٌ قالتْ أحبكَ في حقلٍ فسيح
واختفى عاشقُها في الزحامِ خمسينَ عاما.

***

كلُ شيءٍ صدى
والشمسُ غانيةٌ عجوزٌ تغسلُ شعرها بالكيروسين
قبلَ الغروبِ ولا تخشى الحطب
وتسلطُ زيتَ مصباحِها إلى لوحةٍ تنامُ في الحظيرةِ
كيْ يبهَتَ لونُها مع الوقتِ وتضيعَ الحقيقة
ليست الشمسُ علامتي ونسبي
"الظلُّ يحترق"
"الظلُّ يحترق"
أصرخُ وأنا أحاولُ اللّحاقَ بآخرِ عرباتِ القطار

بهاء الدين رمضان

هزيمة معارض في الحزب

تذكرت الحزب فقاومت
تذكرت التنحي فتشردت هائمًا
ومقاومًا بثورتين
كنت أقاوم منذ ولدت أزهريًّا
في بيت أزهري
أقاوم الأمراض المستعصية
جلطات الدم
الصخور الصلدة في طرقات متعرجة
أقاوم الشياطين والملائكة
أنصب نفسي نبيًّا في حارة «السقايين»
لم أفكر أن أكون إلهًا خوفًا من ثورة ضدي
ثورة قد يستولي عليها العسكر أو جماعات أخر
وكسلفادور دالي تخففت من أعلى الجمجمة
وضعت ما بداخلها على طاولة نظيفة.
سبعون رواية من رجال ثقات
وأنا لا أثق إلا في عقلي
لهذا أخرجته لتنظيفه
وضعته على الطاولة
أشعلت فيه نارًا كي يتطهر
ثم صببت عليه الماء والصابون
مثقل بتعاليم جوفاء
وأوراق وظيفية كجبل أحد
تذكرت الهزيمة
فانهزمت
بعد أعوام حاولت أن أغير الوجه الكلاسيكي
وانهزمت

تذكرت الخسارة وخسرت
ضاعت حبيبتي بين تفاصل السنين
فخسرت حبيبتي
والقصيدة
والتشرد في شوارع المحروسة
وأصدقاء السوء من الشعراء
خسرت لياليَ ماجنة
وامرأة مجنونة مثلي
كنا نسهر سويًّا حتى الصباح.
نتبادل قصائد نزار
تذكرت الموت فمت
مت وأنا أكلم الناس وأمشي في الأسواق
مت ولم أصلب
واللصوص من حولي منتشرين
تذكرت التباريح فبحت بهذي القصيدة
بحت بامرأة ليست كالخطيئة
بحت بخطيئة ليست كتفاحة آدم
بحت بليالٍ مرهقة وأقمار كثر
تذكرت الأوراد فهمتُ
في صحراء السادة والأولياء
تذكرت
تذكرت
فما عدت كما كنت
شيخًا بدون عمامة أو جلباب
تذكرت الحزب وأحزاب متتالية
والطرف الثالث

مصباح المهدي

كما لو كنت مستأجر من الباطن

كما لو كنت مستأجر من الباطن
باخاف من قعدة البواب
و م الناس اللي عند الباب
و م الناس اللي في الشارع
وبافتح سرقة باب بيتي
وبأخرج منه سكيتي
وبارجع حافي آخر الليل
أنا زي اللي مات له قتيل
ومش قادر يبلغ حد
وجمعة وسبت غير الحد
وحداني
جرس بيدق كتيمي
وجنبه ميت مكبر صوت
بعلو الصوت يصحيني
يموتني ويحييني
وأنا لازم أكون حافظ
من الفاتحة إلى الإخلاص
ومداري في وسط الناس
بسمت محايد الطلعة
وباسم يعدي م القرعة
(جميل رشدي منير مختار)
كما لو كنت مستأجر من الباطن
باخاف أرفع إيديا لفوق
باخاف أنزل برجلي لتحت
واخاف أبكي يأخذني الفحت
وباوزن قولي ميليجرام
بميليجرام
عشان أنفد من الجمرك
ببال حبلان بهم تقيل
كما لو كنت مستأجر
من الباطن





عامر الطيب
(العراق)

نصوص

مع زَوال الشمسِ يخفتُ وَهجي
ويمسي همي عظيمًا
كحاجة المرء إلى عزاء أفضل مما لدى الآخرين.
تضيعُ يداي
مع الزحام كبشرتين
وتمنحني الأغنيات الدفء الذي لا أنشده.
مع زوال الشمس
أسمع أنني في وطن آخر
بفعل قتلكِ الوقت بلهجة ثانية
وعلى غير المتعاد
يرى الأطفال المتوحشون كل شيءٍ شفافًا
فيكسرون اسمكِ في قلبي!

***

أيتها الريح التي تنحب،
أيها المارة الذين
يركضون إلى الخلف
في الضباب
ها أنا أفتح ذراعي على هيئة المصلوب
لأستقبلكم.
أيها الأحبة الذين يحاولون إذلالي
أنني أمقت قمحكم
وبغالكم وسراويلكم،
جشعكم والطعام الذي يسور أفواهكم،
ومع ذلك أرفع القبعة لما قال المسيح:
"إذا أغرم المرء
بفم أحدٍ أحبّ السجائر التي يدخنها أيضًا"
تلك اللفتة أزلية وحنونة
حتى إذا لم يقلها المسيح بن مريم حقًّا!

***

وضعتُ القلبَ مكان
الأنف فسحبتُ النفس بمشقة
الباحث عن
انطلاقٍ أخير.
نحو حياة جديدة
كان لا بد لي من أن أستبدل شيئًا بشيء.
نحو حب جيد
كان لا بد لأحد
أن يبتدع الرائحة التي تجرح أنفي!

***

تعالوا اجلسوا حولي
لأقص لكم قصةً،
كان هناك رجل غريب اضطر أن يقضي ليلة
في مقبرةٍ
فلفته نقش على ضريح حجري
جاء فيه:
"تكمن قوة الميت في عدم لهاثه"
كان النهار مقفرًا
عندما فهم الرجل
أننا نباعد بين قدمينا في المشي
ليمر الموتى!

***

كانت آخر ليلة
كما لو أنها أول ليلة يتجرأ
بها المرء على
سب آلهته.
قلتُ شيئًا ما بخجل



ثم دفعة واحدة
بسخرية.
صليتُ للرب الذي يحفظ أجسادنا
ثم أطلت النظر
للعتمة
فبرز وجهكِ مثل نبع ناضح
ولأجل ذلك
ظللتُ ألوح مرة بعد مرة
لأسقي يدي!

***

كيف يمحو أحدنا قبلة
كما تمحى كلمة؟
إذا حدث وطبع قبلةً ثم تذكر أنه أخطأ
في الوقت
أو في المكان إذ لم يكن ثمة وئام سخي للغاية.
الأمر بسيط
يضغط بشفتيه
على الجزء الذي قبّله بقوة
مضاعفةً
ليعيد القبلة إلى الفم!

***

إنني مثل الفقاعة
أتكاثر
وأنت تنفخ باتجاهي،
أزول إذا لمستني
أزدهر
متى ما كنتَ تنظر لي باستعداد من يود الطيران.
إنني الطفل
ومن يربيه في الآن نفسه،
أحب الحياة
بقدر ما تبدو هزيلة الساقين
وأساوي الأناشيد الأليمة التي لم تكتب بعد!

***

الطيور الأليفة
تعبث بملابسنا على الحبل،
إنها ليست مسالمة
كما يشاع عنها،
يضع أحدها قدمه
على كمّ قميصكِ الرطب
مكانَ ما كنت أقودك إلى النبع
وينهش الآخر
خيوطًا من سوتيانك بالمنقار!

***

السماء قاسية من وراء الزجاج
ناعمة مثل الينابيع
لكنها
لا تروي أحدًا.
صلوات عريقة لم تخترقها بعد
ونجوم تبدو
كخطايا.
المدن في الأسفل تتمايل
كما لو أنها تفتح عيونها دون رغبة
إنه البرد
الذي يطال الجذر،
إنها عناقاتك الدافئة كالحمى!

وسام دراز

أغفرُ هذا

الشوك هنا وهناكَ
فأينَ الصبرُ مِنَ الصبار؟
الشوك مشاويرُ الخارجِ من باب الدار!
...
في قلبي ما في قلبي من غيري
وعلى عيني ما في العين
من الصور العريانة من وجهي
وبقبضةِ كفي ما يتبقى من جسدي
وأحاول أن أقسم للدنيا أني لا أصلح للبتر
لأني لا أملك من جسدي إلا كفي.

كنتُ أنا المُستأنِسَ بالعتمة في رحم الوادي
والفزعانَ من النور الطاريءُ خارجهُ؟
هل يمكن أن أنتحل الآن الوَلدَ الأول في ذاكرتي؟
هل يمكن أن أستعمل كَون العالم
يبحث في اللون عن اللون
وفي الوجه عن الوجه
وفي الشيء عن الشيء
هل يمكن أن أستعملَ تركيزَ العالم في مَسخي؟
في أن أتركه مَشغولًا بِمَساحَتِهِ
أتركه كُلِّيًّا
وأفوزَ بنفسي؟

ما أحزنَ أن تنظُرَ في مرآةِ الوقتِ
فلا تبصرُ إلا مَسْخك!
ما أبْلَهَ أن تنْتَحِلَ لأنَّك غيرك نَفْسك!

/من قلبي أغفر هذا/

لكن هل يجدر بالولد
إذا خلعتْ بنتٌ صبارتَها
أن يعبر هذا الثوبَ إلى جسدٍ عارٍ؟
ويفكر:
ما لونُ القبلةِ؟
إن كان الأحمر فوق شفاهِ حبيبي ليس دمي؟
ما طعم القُبلةِ؟
إن كان الأحمر فوق شفاه حبيبي ليس دمي؟
ما جدوَى القُبلةِ بعد عبور الشوكِ
إذا لم يكن الأحمرُ فوق شفاه حبيبي
لونَ وطعمَ دمي؟



لا زال الشوك هنا
والشوك هناكْ
الشوك وليفي وطريدي،
جرحي شباك لا ينغلقُ
فما أقسى هذا الشباكْ!
لا يستقبل إلا الشوك
ولا ينزف إلا أحبالًا
لطاريد الأشواكْ
..
/من قلبي أغفرُ هذا/
..
يا أرجوحةُ، أغفرُ كسرك لي
ما دام المتارجِحُ طفلًا
وأنا طفلٌ.
قال الغصنُ وجفّ.

يا غصنُ
أنا أغفرُ كونك مغروسًا في قلبي الطيني
لأنك عامود للجسرْ
والجسر سيعبرهُ طفلٌ
وأنا طفلٌ.
قال النهرُ وجفّ.

يا نهر
أنا أغفرُ كونكَ لا تشبه دمعي
قال البحر الطفلُ
وشَبَّ وأصبح غيمة.

يا غيمةُ،
أغفرُ للعالم أجمع
كوني لا أعثر عني فيهِ
أغفر للعالم تشويهي
أغفر كوني أعثر في كل حطامٍ عن جزء
مني
أعثر عن قدمي في البالوعات الخابئة
وفي الدرجات المكسورة
أعثر عن كفي فوق الأبواب الموصدة
وبين نيوب الحفريات
وأعثر عن عيني بين شروخ التخشيبةِ
أو خلف قماش أسود مهترئٍ
يا غيمة،
/مِن قلبي أغفر هذا/

لكني لا أغفر أني
لا أعثر فيك على قلبي
حتى أغفر.

حنين الصايغ

(لبنان)

مناراتٌ لتضليل الوقت



أجلس على حافة السرير
بمواجهة المرآة
العسل يقطر من وجهي
والفقد من أطراف أصابعي
أحاول أن أبقى جميلة
أرمي هذا الحمل
على ماسْكِ العسل
لا أمانَ للوقت
الأيام تمرّ
وتجد الخطوط
طريقها إلى وجهي.

***

يؤلمني بعدكَ
لا جديد في هذا
أعرف أنّي منارتك
وأنكَ في الرحلة القادمة ستتبع
الضوء من بعيد
كي لا تتهشم
على صخر الغربة العبثي.

تستهويني المنارات كثيرًا
غرفها العالية المستديرة
ذات الستائر السميكة
غالبًا ما يصاب حراس المنارات
بالجنون
غالبًا ما ينتحرون
ولكنّ لي مع المنارات
قصصًا أخرى
خيالات جامحة

في المنارات البعيدة
أتذوق عسل لهفتك
قطرة قطرة
ويأتيني الموت
بغير جنونٍ ولا انتحار
يأتيني
مسالمًا وشهيًّا
معلنًا انتصاره
على الوقت
والفقد
وعلى خطوطِ وجهي

هند محسن

حلم بيتهجي الحياة



علمني أبويا اتهجي ربنا ع الإيد
علمني أشوفه فـ العرق
أفهم وجوده فـ القلق والخوف
وأعرف بإن الحكمة مش منظرة
وإزاي ابص من بلكونتي
أعرف أشوف الناس بنن عين الطبع مش بنن العين.

بيتنا اللي فيه مساحة م السكر ماعرفش إيه هيَّ؟!
يجوز أمي
بس – لا – ما تجيش في حلاها لو شكة
أنا أمي تشبه فـ هدوم أبويا.. خيط ضلوعه اللي اتغزل م الشوق
وتشبهلنا فـ الطيبة مع إنها أحلي
وفيها بشوف ربنا ساند عامود البيت من يومي ع الدنيا

وأخواتي شكل الغنوة اللي تشبهني
وهذا يكفي م المجاز إنه يضمنا فـ وردة
ويحطنا فـ عنقود
وإيديا بيهم تبقي شكل بيوت متشالة من هنا لبكره.

علمني أدوق الشِعر واترجمه لأفعال
مع إننا فـ جيلنا لو كنا نعرف «كل ده كان ليه»
كنا هنبقي أحسن فـ الغنا ساعة الفراق.

خلاني أشوفه والكل مش شايف
حتي في صبي القهوة اللي مكانش فاهم إنه واخده الشوق
أو حتى فـ الشارع اللي مكانش واعي إن الهدوم بتجف من قلة الأحضان
أو سهوة فـ عيوني اللي ماكنتش هادية زي ما أنا فاهم
بس عاملة زي ليل الشتا
لحظة م الشمس بتنكسف فـ تغيب فـ عز الليل
وأنا واحد من طباعي الإنسانية
مش حلو جايز بس حد جميل

إيمان شعبان البناني
(تونس)

حيثُ دُمِّرَت أعوادُ القَصَب

مَوجُ الهادي
يَنكَسِرُعلى صخور بارا فيغا
يَتحَمَّسُ الزَّبَدُ ويتَكَثَّفْ، يَشتَدُّ بَياضُه
ثُمَّ يتناثر
عَبَراتِ حوريّة بَحر
بينما تنسَابُ لوسيا منديز
رَقرَاقَةَ الحِسّ
صافيةَ الإثارة

ثوانٍ وتَصعدُ الدَّرَجَ
إلى الطّابق العُلويّ باتِّجاهِ البَهو
لِتَقِفَ مُجدَّدًا أمامَ رجلٍ
فارِعِ الوَسامة
رهيبِ الحُضور
صَدرُه مُتوَحّش
وفَمُه شَهِيّ

صوتُ سَمير شمص
غابةُ سَكْرَى
وعَينَا أندريس قارسيا
مُدَجَّجتان بالحُبِّ والقسوة
لا تُخطِئان الهدفَ قَطّ
«يا إلَهي إنّهُ يَحبسُ الأنفاس؟»

نُوتاتُ الشِّيلّو والفْيولاّ تَشحَذُ التَّرقُّب
تَعبقُ الغُرفةُ بالحَميميّة
تَغرقُ الأَسئلة والشُّكُوك
في لَيل أكابُولْكو الثَّمِل

في أماكنَ مِثل هذه
تَفردُ الرّومانسية أَجْنِحتَها
تُورقُ بينَ ذِراعَي رَجُلٍ
قليلِ الكلامِ فِطرِيّ الكاريزما
يضوعُ شَذاها في أحضان امرأةٍ
جفنُها عَتِيُّ البراءة
أَنفُها لا ينحني
مَهما تَكدَّست قِطعُ البيزوس

كَم يلزمُ مِن السَّفر
حتّى تُصبحَ الرُّومانسِيّةُ حقيقةً؟
كَم مِيلًا من التّخييل
حَتّى تَصيرَ فراشةً في اليَد؟

يال أكَاتِل المسكين
اسْتنفذَ كُلّ الدَّمع
ذَرفَهُ حَتّى ذَوى
وصَار بِركَة
تَمُرُّ الحبيبةُ غيمةً ماطرةً سَخِيّةَ الأَسَى
تختفي أعوادُ القَصب
يلتَحِمُ الحبيبان في دَمْعِ الماء

الموجُ ينفَطرُ مِن جديد
تُسابقُ الرَّغوةُ نَفْسها
لِلمَرّة الألْف
وسَيّدةُ البيت لا تَبرحُ الأَريكة



صوتُ آلَةِ الغَسيل
وطبقُ الفاصُولياء على الطّاولة
يُعيدانِها إلى مكانِها الأصلِيّ
أسفلَ سَاقَيْها
أَين تتَسامَقُ الدَّوالي كأَنّها أَغصانُ كُرومٍ ميّتة
يموءُ قِطُّها الجائِع
يتثاءَبُ التَّرَهُّل في جِسمها
في رأسِها يضحك الشَّيبُ مِلء فِيه

الإرساليّةُ القصيرة من قِبَل زوجها
تسألُ كَمْ رغيفًا لِلعَشاء

طبعًا
ستُنجزُ كُلَّ المَهامّ
وتُؤدّي دَورها كما يَجب
غدًا
تَقتني لهَا الحَلَقَ ذاتَه
والفُستانَ ذاتَه
وتتقَمّصُ الحياة

غدا يَدْعُوها لِعَشاءٍ ساهِر
يَسْكُب لَها المارغاريتا
ويشرَبُها بِعَينيه
ثُمَّ يغُوصان معًا
في ليلِ أكابولكو الهادِر.

رياض الشرايطي
(تونس)

تفاصيل أخرى خارج السّياق

1-

شاعر رجيم
يتفكّك على عتبة المعنى
وغياهب غياب النّبيذ..

2-

شاعر ساموراي
قطع بضربة حرف
عنق الكلام
وذهب كما ظهر في الظّلام..

3-

لا أرض «جلعاد» تحتمل خيمة
لا ذئاب كنعان عوت في مواجع اللّيل
لا واحد من «اليبوسيين»
ممن انحدروا من جبل الكرمل
أنصت لأحبار
وكنت أدسّ في المخطوط
بعض من نشيد إنشاد..

4-

اعرف قوّاف صحراء
يقول إنّ النّجم الثّاقب
في عزّ القيلولة
مخّ عظم الدنيا..
نبحت كلاب حول رمم الشّعر
كان يذود بعصاه
عن الأخفش وسيبويه
كان يلقّم حجرًا في فم المعنى
وحينما أينع القصيد
جزّ رأس اللّغة
وسمّاها وحيًا منزَّلًا
من ضجيج الماء..
أعدّ لهم ما تيسر من مقصلة..
كان يتقدّم الجنازة
ويكفكف دمع الرّمح
الذي سال منه دمه..

5-

لا طلاج يؤاخي بين فردتي الرّحى
لا شكيمة أو حتّى لجام
لا قبر يليق بالنّاسوت واللّاهوت..
تكتضّ النّواويس دون عويل أو مشيّعين
سرداق العزاء يعشّش في عتباته سديم عاقر
من أحمال النّار ومن عبث الرّماد..

6-

لا نبيذ لي،
سافتضّ مجلس بني ساعدة
أعصر خمري مع النبيّ صالح
وأقيم العزاء في ناقته..
لا نبيذ لي
سوى ما ترك لي الأولون

في الجراب من موانع..

7-

مسكين أنت يا صالح،
عقروا ناقتك
واستباحوا ضرعها،
نبيّ كنت دون وحي
أو كتاب..

8-

الآن أعلن سرّي الأخير..
الخمر ما عاد يسكرني
الذّاكرة نسيج عنكبوت
القلب حديقة دون عشّاق،
انبريت أبكي على وجع
واضح في الشّوارع
القيت قصيدتي على أعتاب حزن قديم
ردّد الصّدى ألمي
احتضنني ندائي وصوتي
لست وحدك قال
معك الوردة والزغاريد والدّموع..
جمّعتهم في حضني وضربت لهم خيمة في عراء
الرّوح..

9-

من وحي قول للسموأل بن غريض*
السموأل بن غريض بن عادياء بن رفاعة بن
الحارث الأزدي،
الأبلق حجرًا حجرًا صاغ الحصن دون تفعيلة
ليبقى،
وسقط،
شقيقك سغية رمى الحروف على الرّمل
فبان امرئ القيس وذاب..
دم ولدك يا السموأل مازال يقطر من رمح
ذات حرب وكنت أكبر من النّحيب..
قل ما نشب في جلبابك من معنى
ولا تترك حصنك يسقط هكذا،
الأبلق ما عاد يحصّن خمورك
واللّه خرج من حيث أتاك لتصمت،
قف قليلًا عند شاهدتك التى أكلها ذئب النسيان
وقريضًا قلت ليعلّق مشنوقًا
بين ضاد و ضدّ يرمق منجله
يعبث بما بزغ في الحكايا بعدك..

* "إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه
فكلُّ رداء يرتديه جميل»
السموأل

10-

يا نزق الشّعراء
حفدة الشّياطين
أبناء ضجيج المفردات
وعربدة الحانات
أبناء سلالات الدّم الملعون
انتبهوا للوطن
إنّه ضاجّ في حبركم..

أحلام عثمان
(سورية- كندا)

حافية على الثلج

1-

"الخطوطُ الواهية على بَطني من أثر الولادة"
أُحبُّ حين تراها كُثبانًا رمليَّةً في صحراء شمسها
تغيب في الخاصرة..
وأصدّق هذا حين تعطش ولا تعرف أين الشَّرق..
فأختصر لكَ الطريق إلى الواحات
بعد أن أصفّ الأولاد فيكَ حتّى لا يتقاتلوا..
أشقياء ويخرجون من الصَّفِّ دائمًا..
أنتَ لا تعلم المتعة التي تشعر بها الأمُّ حين تسحبُ
ولدًا كاد يغرقُ في النَّبع..
ولدٌ ابن شوارع ولكن تلك الشَّهقَة:
ولادة ثانية..

2-

أنتَ لم تُشاهد المباراة.. وضاع عليك هدفٌ خرافيٌّ
لبرشلونة..
لمْ تقلب المحطَّة حتّى لا تقطع عليَّ فناء كوكب
الأرض على «ناشيونال جيوغرافي»
تفصيلٌ كهذا يجعلني أريك في المرآة أوَّل رجُل وآخر
امرأة.. وديناصورًا يَبتسم..

3-

سأهديك جروًا في عيد ميلادك يدعى «أيلول»..
ستناديه هكذا حتّى في نيسان..
أعلم كمْ يعنيكَ أيلول في كلّ وقت.. وأعلم أنَّك تعلم
كم يَعنيني أن أُنادي على وَجَعِكَ:
"يا كلب"..

4-

أنت..

لأنَّكَ ابن اللحظة..

وأنت..

لأنَّك لا تملك الوقت..

تعالَ نلعب ألعابًا خطيرة..

سأجيء من آخر الدنيا وأخربط وقتك واحتفالك

برأسِ السَّنة مرَّتين..

لا ألعاب ناريّة هناك.. لا مقابر هنا.

بإمكانك أن تنتقم بأن تكره امرأةً تحبّها..

لاأهميَّة لهذا، طالما أنَّني أستطيع أن

أهمس اسمكَ، في أيِّ مكانٍ دون

أن تصطكّ أسناني ببعضها،

وكأنَّني حافية على الثلج.

عبير زكي

وصول عاجي شفاف

المسوس نبي الشعر الجني!
ذاك المأخوذ إلى وطن السحر الأبدي
السابح نهرًا في بحر الشغف الدري
هذا الإنسي اللاإنسي
أو المرئي اللامرئي
الكامن في جسدٍ بشري
الكائن في البعد العلوي
الشارد سهمًا كغزال فلاة بري
الحر برغم قيود الأرض
الشبح/ الفرض..
الرجل القرض..
القاصد نحو جنان النور.. كنور
والمتشح طيوفًا وبروقًا..
وضبابًا (دخانًا) كسديم أزلي..
من زمن الخلق الأول..
أو فورانًا مندفعًا من جسد الفيض..
يحلق نحو سماء الرب
كإعصار جبار بمحيط الماء يشب
يا وتد الماء الرخو.. الصلب
من أين أتتك القوة تخلق نفقًا طوليًّا وتشق جدار
سماء اللّه وتفتح بابًا للمقذوفين المعتوقين ضحايا
الحرب؟
ولماذا يمتلِيء جمالًا حين تقوم الوعد؟
ويدق دفوفًا صوت الرعد؟
ما سر السحر بذاك اللون الأبيض شفافًا حين يدب
جنونك فيك وتبدأ بالرقص العيني
وتزلزل أركان الجسد المارد
ينحل كيان الضوء الشارد
ينصب ظلالًا تتلوى..
وتراوح في قسمات الظل/ الضي
ما بين الشف الخالص
وبريق الألق الفضي..
ماس دري..
حبات حلي..
تتقافز دائرة في وتد لآلئ ضخم حي
ستجوب الساحة كيف تشاء
تتجسد في صلب الأمر
إذا قالوا كذاب دعي وصولًا عاجيًّا شفافًا مرئي
فيهب الكون لينصر فيك الحق
فتظل طليقًا منشقًّا
ترعد مثل نذير المطر/
زئير الخطر..
وتهمس بوقار كولي
يا روعة ما تصنع كلماتك فيّ
يا نصف نبي.. منسي.. من عهد الري..
جلست تحضر روحي في
فعدت إليّ..
وعدت إليّ..
وعدت إليّ..

مروه نايل

إنت عامل إيه دلوقتي؟

آه تمام
مبسوطة
عارفة أعيش
وإذا كنت في يوم مقصوصة الريش
مكسورة الجناحين
وإذا كنت في يوم مربوطة بالعين
ف عرفت أخيرًا أطير

واتحملني وخليها عليك
شوف آخر حاجة كاتباها لعينيك
واللّه ماكدبوا عليا في يوم
في نظرة في حضن في تسبيلة
والشاهد طهر القلب في دي الليلة
انتا اللي جبان
وقالولنا زمان
الراجل إن خان
ما تدورش في حكاويه

من لحظة حضن عينيك
وأنا قلبي اتشد وعايش فيك
فين أول خطوة لسكتي؟
فين أول خبطة باب؟

السكة بتسأل عن خطاويك
والباب مفتوح
لو يلمس بس إيديك
بس انتا جبان
خايف من إيه؟
حضرها عينيك الغايبة
اسألها الخايبة
لو شايفة بعيد عن حضني أمان؟

ندمان؟
ما خلاص عدى وفات الوقت
وإذا كنت زمان حنيت واشتقت
عشان كان وقتها جوايا روح
لساها عاشقاك
كل ما تجرحها بتنزف عشق
روحي العاشقاك متعلقة بيك
مارضتش تسيبك وعصيتني
ف سبتها لعينيك
لعنة عليهم وعليك
أتمنى تكون كدا عارف ليه؟
طريقك مسدود
بتحن لحد ماهوش موجود



تجري في سكتي تلعن خطاويك
تحرق رجليك
والباب هيكسّر إيدك من كتر الخبط
وكسرلك نفسك وانتا بتترجى الإحسان
صعب الإحساس؟
وبيوجع كسر النفس؟
عارف لو كنت تحس زمان؟

القصد..
من بعد سؤالك والسلامات
لو جاي تسأل عن حبك.. مات
إذا حابب تعرف بعت ازاي
علشان أعرف أكمل عايشة
كان لازم أموت
واخنق قلبي وماسمعلوش صوت
شكرًا لسؤالك
آه تمام
مبسوطة وعارفة أعيش
وحكيتلك كل حكايتي
ف كلمني عليك
وانتا عامل إيه دلوقتي؟

دورين نصر
(لبنان)

بعض الأنهار لا تفيض



كنت أصغي إلى صوت غليان المياه
وتدفّق البخار بين أوردة الغيم،
فألمح طيفًا يعبر، يهرب ثمّ يعود..

فأنا لا أعرف كيف يفور الحلم في
منتصف النّهار،
كيف تشيخ الغابات،
ويشرب النهر حزنه بصمت..
أنا لا أعرف كيف تظمأ البحار،
و تَبهتُ السّماء فجأة.. تحزن..
فلا تعود تظلّل الأرض..
ما عُدت أرى رمالًا تتحرّك بين حبيبات الوقت،
أجد الآهات صامتة صمت السّنوات الطويلة..
فيغصّ الزّمن في حنجرة النسيان،
ويتململ كالأفعى في مواكب الحياة.

اللّيل الذي زرع ورقة ورد تحت جلدي.. لن
أخاصمه، عاهدته أن أقصّ أصابعي وألصقها
بعتمته.. لعلّه يعزف بها لحنًا يوقظ الكون من
سباته..

الليّل الذي ابتسم لي.. تأمّلته بصمت،
ورحت أمسّد تجاعيده،
لأرطّب قطرات الفجر..
لعلّ الابتسامة تتندّى..
لعلّني أعصر تلك الغصّة العالقة في حنجرتي،
فتتدفّق من رحم الوجود أنهار، كان يسندها حجر..
كان يسندها جدار.



جمال نجيب التلاوي

شرفة تطل على النهر



من شرفة غرفته المطلة على النيل، كان يراه متسعًا وعميقًا، وزرقة صافية تظلل لونه، جاءه إحساس أن السماء تسبح في مياه النهر، وحين نادته أمه –وهي مجهدة– قالت:

– هذه الأصص وزعوها بينكم.. لم يعد لنا بيت!

هي لم تقل الجملة الأخيرة، لكنه وأخوته أدركوها، كانت أصص الزرع عشقهم ومتعتهم، تملأ كل جوانب البيت.

– أصص الزعتر هذي لك.. أعرف أنك تحبها..

واختصتني بها، في صمت حمل أخوتي بعض الأصص، وكانت زهور البوتس الخضراء تتقطع أوصالها؛ لأنها كانت تربط كل جدار البيت، تدخل حجراتنا وتخرج، كلما دخلت حجرة، وقفت أمي، يساعدها أبي، قبل رحيله، وهي تقف فوق كرسي وتمد الحبال في أعلى الحجرة، ويرفع لها أبي عود البوتس برفق، وتثبته برفق، وهي تقول: ها هي تظلل الآن حجرتين، ثلاثًا وهكذا.. حتى ربطت بين حجراتنا جميعًا، كنت أنظر للأصيص الصغير الذي يحمل الجذر وأتعجب كيف لهذا الجذر الصغير أن يمتد ليشمل البيت كله، بدأ نبتة صغيرة في حجرة أبي وأمي، ثم امتد، الآن تحاول جاهدة أن تلملم عود البوتس، وأن تجمع أطرافه من الحجرات المختلفة قد غادروا المنزل منذ سنوات.. واحدًا بعد الآخر، جلست متهالكة وقالت: عندي حل، كل واحد يأخذ فرعًا من الأفرع التي تقطمت ويضعها في أصيص في شقته سوف تنمو.

– البوتس لا يموت إذا أوليته قليلًا من الرعاية..
أومأت صامتًا لأمي.. أما أخوتي فلم يعنهم الحديث كثيرًا. كنت أود أن أخفف عنها، أعرف أن آلامها كثيرة ومرضها يزيد ويتضخم، كانت تخشى أن تترك هذا البيت، لكنها الآن تواجه الأمر بشجاعة نادرة..

– أو ربما قتل للنفس: لست أدري.

اتجهت بناظري تجاه النهر، كانت الشرفة التي أطل منها في الردهة الواسعة التي اعتدنا أن نجتمع فيها.. عندما كنا نجتمع نجلس في أماكن متقاربة، لكن وحدي كنت أقف بجوار الشرفة، أطل منها على النهر الواسع الكبير، قص لنا أبي عن هذا البيت وعن التعديلات التي أدخلها، قال: أيامكم صعبة، ربنا يكون في عونكم، في زمننا كنا نقدر نشتري بيتًا فيه شرفة على النهر، وقص لنا أنه بعد شراء البيت بأسبوع أعلن الزعيم تأميم القناة.

– كنت أستمع للمذياع وأنا لا أستطيع أن أحضن الزعيم، أحببته كثيرًا، رفعت صوت المذياع ووقفت عند الشرفة المطلة على النهر –هذه وليست غيرها–. (وأشار بإصبعه تجاه الشرفة) ورأيت النهر، كنت أشعر أن هذا النهر لي وأنى له، على النهر رأيت صورة الزعيم ترتسم وتكبر حتى تملأ النهر، وهكذا استطعت أن أحضنه وأقبله من شرفتي، قلت له: أنا أحبك.. واللّه قلت له هذا..

هكذا قال أبي.

لكن شيئًا لا يدوم يا أبي، عندما كنت صغيرًا وكنت أرى أبي يقف دائمًا بجوار هذه الشرفة يحتسي الشاي. كنت أتعلق بقدميه وأصرخ حتى يحملني وأشاهد ما يشاهد لكني –بالفعل– لم أكن أشاهد ما يشاهد.. هذا ما أدركته عندما كبرت.. كنت أحمل كرسيًا وأضعه بجوار النافذة لأحاول النظر منها في غياب أبي، وكنت أقيس طولي ومدى كبري، بمدى وصولي للنافذة.

الآن أقف في نفس مكان أبي، استبدل النيسكافيه بالشاي! أستعيد كل ما كان، خاصة حينما كنا نجتمع حول أمي نخفف عنها مرض أبي، نستعيد أيامًا جميلة كانت تبتسم بصعوبة، وعينها على حجرة أبي، أشد ما آلمها هو فقده النطق، كانت تفهمه بإشارة عينيه، ولما احتاج والدي لعمليات كثيرة ومرهقة لنا، ولم نكن نملك شيئًا، اضطررنا في صمت لبيع البيت، كان أحد الوافدين إلى الحي قد حاول كثيرًا مع أبي من قبل، وعرض عليه أماكن كثيرة في أحياء أكثر رقيًّا مما نحن فيه، لكن أبي كان يرفض، أقام الوافد مشروعات كثيرة. وكنا نرى صوره في الجرائد وعلى شاشات التليفزيونات، لكنه لم يترك لنا فرصة أن نستمتع ببيتنا، عندما عرف أزمتنا المادية، لم يعرض شراء البيت وإنما عرض علينا مساعدة، على سبيل القرض، ولما لم يكن لدينا بدائل وافق أخوتي الكبار، ووافقت أمي بصمتها الحزين المنكسر.

أبيع عمري وأبوكوا يصحى، وترجع له عافيته..
قالت أمي.

بجوار النافذة وأنا أرقب صفحة النهر، وأحيانًا الصيادين الهواة الذين يغازلون أسماك النيل بصناراتهم الصغيرة، أرى حكايات شيقة لهؤلاء الصيادين، والسعيد الذي يخرج بسمكة يتباهى بها على أقرانه، أما الصيادون المحترفون الذين كانوا يستقلون مراكب صغيرة، ويعودون عند الغروب بصيدهم الوفير، يأتي إليهم الأهالي للشراء، وكان والدي يتعامل مع صياد بعينه، يوصيه على أنواع بعينها يحبها وأحببناها نحن معه، كان الصياد يأتي بحمله، يأخذه والدي كما هو، وأحيانًا يأتي بأنواع لم يطلبها والدي، لكن حركة الأسماك وطزاجتها كانت تدفع والدي ليأخذ كل ما حمله، رغم معارضة والدتي:

– هذا كثير والسمك لازم يتاكل صابح.

وبالتالي تبدأ أمي عملها ونتأهب لأكلة سمك في أي وقت يأتي فيه الزاد من النهر.

من نفس الشرفة لمحت نادية تسير بمحاذاة النهر؛ سمكة جميلة رائعة ظهرت مرة واختفت، وشربت العديد من أكواب النيسكافيه حتى أراها ثانية، لكني لم أرها، وبالصدفة رأيتها مرة تصعد الأتوبيس الذي أركبه، ولم أضِع الفرصة وعرفت أنها جارتنا.. وأخبرتني أنها سمعت عن الشرفة التي نرى منها النهر.

– كنت تسيرين بجوار النهر فتملكين النهر كله..
قلت لها.

– لكن النظر للنهر من شرفتكم لا بد أن له مذاقًا

خاصًا.. سمعت هذا كثيرًا.. قالت.. وابتسمت والتزمت الصمت.
وبعد محاولات وتخطيطات كثيرة نجحت محاولتنا في أن تأتي لزيارتنا –حيث أوجدنا علاقة بين أمها وأمي– وعندما دخلت مع أمها بيتنا كان بحثها الدائم عن هذه الشرفة.
ولما توقفت العلاقات العائلية بين أسرتينا كان بمقدورها أن تقف معي بجوار الشرفة ونرى النهر معًا، –مرة أخرى–، وفي هذه الشرفة قبلتها القبلة الأولى، وكان للنهر روعة أكبر من أي مرة أخرى، وفي هذه الشرفة احمرت وجنتاها وجرت تحمل حقيبتها وتغادر المنزل –خجلًا– لكنَّا كنَّا تواعدنا على الزواج..
– هل تذكر هذا أيها النهر، كنت شاهدًا علينا وكنَّا في هذه الشرفة..
قلت لنفسي، أم قلت للنهر، أم قلت للشرفة.. لا أدري..
كنا نبني حلمنا على هذا النهر.. بعد رحيل والدي قالت والدتي:
ستتزوج نادية، وتعيشوا معي هنا.. في هذا البيت، لا تكن مثل إخوتك.
وكانت زيارتهم لنا قليلة، كانوا مشغولين بأعباء الحياة، والعمل والأسرة، وإن لم يمنع الانشغال من الاجتماع في الأعياد السنوية.
رحل والدي.. ورحلت معه أحلام كثيرة.. كثرت الديون، وجاء وقت الدفع.. هل كان الوافد يخطط لذلك؟ أم أن الصدفة خدمته؟ كان والدي يشير بإصبعه.. إلى مكان كانت أمي تفهم إشارته وتقول إنه يعني لا نفرط في بيتنا.. كانت زيارة الوافد لنا تقلق والدي، وكان يغمض عينيه عندما يدخل ليسأل عنه.
كنت في نافذتي عاجزًا عن فعل شيء، نظرت للنهر، وبحثت عن صورة زعيم يملأ النهر وأقبله كما فعل يوم تأميم القناة، وأصبح لدينا بدل المذياع تليفزيون يبث إلينا أخبار الغزاة الذين احتلوا العراق، وكان الزعيم يفاخر بنجاح برنامج "خصخصة مصر"، وأنا أبحث عن صورة زعيم تملأ صفحة النهر وأقول له بصدق شديد وفخر:
– أنا أحبك..

كنت أود أن أجد زعيمًا مثل أبي.. أقبله.. أشعر معه بالحنان الذي افتقدته برحيل أبي.. لكن النهر في هذه اللحظة بدا قاسيًا وعنيفًا، بشكل لم آلفه من قبل، أحسست بأنني أغار من والدي، وجد بيتا يعيش فيه، وزعيمًا يقبله على صفحة النهر ويفرح معه ويقول له: "أحبك".
أغار من والدي؛ لأنه مات في بيته..
نظرت لأمي من خلف نظارتي السميكة التي امتلأت عدساتها بالدموع، كانت تلملم الأشياء المتبقية من المنزل.
– هيا يا بني.. نرحل، قبل أن يأتي ويحرجنا.. هكذا قالت أمي..
وكنا قد بحثنا عن شقة صغيرة بعيدة عن النهر، وضعت فيها أمي بقية أشلائنا.. ووضعت فيه أصص الزعتر.. وقفت أمي حائرة.
– أين سنضع أصيص البوتس، وأين سنمده؟
قالت أمي.. ولم أجب..
– لو سمحت ورانا شغل..
كان صوت العامل الذي جاء بيتنا الذي كان لأنه يريد أن ينزع خشب الشرفة التي تطل على النهر.. فوجئت به وبالمالك الجديد الذي أنهى كل عبارات الترحيب التي كانت بيننا، فجأة وجدته داخل المنزل وينظر إلى بعيون حيادية..
– هكذا بدون سلام.. تدخل.
– لا سلام.. ولا كلام.. خللي الراجل يشوف شغله!
قلت.. وقال..
قلت لنفسي كنت أستمتع بصفحة النهر من غرفة صغيرة تطل من البيت الذي كان، ها أنذا أستطيع أن أستمتع بالنهر كله دون نوافذ، سعدت بالفكرة، سيصبح النهر ملكي، وربما أجد نادية تمر بمحاذاة النهر، من هنا ستكون الرؤية أوضح.
قلت لنفسي. ومشيت بجوار النهر.. لكني حين اخترت أن أجلس وجدتني أعطي ظهري للنهر ووجهي لشرفة في منزل يطل على النهر.. ولمَّا طالت جلستي ولم يأت صيادون هواة أو محترفون، أحسست بهجوم كبير من سباع النهر التي تخرج منه وتحاول أن تنهشني.

رفقي بدوي

ثلاث قصص قصيرة

1- "ذات ليلة"

ذات ليلة،
اتخَذت لها سريرًا من روحي،
فأنا المقامر العنيد
منحتها إياه.
(ذات ليلةٍ
أنبَعَثت من غرف النسيان ذكراكِ،
ذات ليلةٍ
استطعتِ أن تظلَّلي حدقتيكِ بدمعةٍ صادقة.
نهر مدامِعك صُبَّ في قلبي، فارتوى ظمأ رُوحي).
حين أنشدتُك
لن تُقتل أبدًا في ذاكرتي، تلك التي جاءتني فجأة،
وتمددت بروحي!
فخصبت ذاكرتي بمن يرتوون بالدموع، ويرضعون الألم،
وهم يذوون كالزهور!
،
وأكتشف في كفن الغيوم جثة عزيزة،
والزمن يبتلعني دقيقة، دقيقة،
وعيناك الصافيتان صفاء البللور تقولان لي:
– ماعسي أن تكون مزيتي لديك؟
– أنا العاشق غريب الأطوار؟
كوني كما انتِ فنانة واصمتي،
"يا رسام النهار دع روحي المظلمة تطير،
فالأرض في حزن عميق،
تسري فيها أنفاس الأرواح الهائمة،
والضباب المعتم يلف الليل بالسواد،
ومثل المشعل المحترق
يهوي في الليل قلبي،
والنظرة تتبعها اليد التي توزع الضوء والليل،
وچويا المبصر والرائي
والرسام عين،
وأن المباركين
هم الذين يمرون خلال القبر إلى النور الأبدي».
فبكيتي،
تمددتِ بجواري بسريرِك تنتظرين موتِك بسكون
ورضا، تستقبلينه، تغوصين بعيني بفيضان، تهدج
صوته قائلًا: قتلتني بكلمة.
تلك العيون آبار مصنوعة من ملايين العبرات،
تلك العيون الغامضة سحر لا يقهر،
تلك العيون يبعثن النشوة في روحي.
ذات ليلة وسّعَ الأفيون ما لا حدود له،
يُعمّق الزمن، يثير الشهوة، بمسرات سودٍ،
يملأُ النفس بما هو فوق طاقتها
فتأتي أحلامى زرافاتٍ.
فَسر رضابِك الذى يُغرق في النسيان روحي دون ندم،
يدحرجها إلي ضفاف الموت.
فأقيم كل ليلة وداعًا احتفاليًّا، لهن وانتِ تنظرين
أين ستكن غدًا يا حواءاتي لأري عواطفكن الجديدة
وهي تتفتح،
وأُحيي أيامكن الضائعة،
فأنا أراقبكُن من بعيد بحنان.
ذات ليلةٍ
تناسختِ مع كل المدونات بتاريخ نسائي
تناسختِ مع كل نسائي حين جئتِ لي قبل رحيلي
فكنتِ أنتِ فقط
ذات ليلةٍ.

2- "لم تك ن هُنا"

رُوحي مَشروخة، ونفسي تتأهبُ،
وجسدُكِ يتهادي محاذيًا شطي،
ويُخيّل إليَّ أَنني أرشفُ خمرًا
وقلبي ممتلئ بالنجوم.
وحنجرتي ناقوس يصدح بذكريات بعيدة،
واللحن يتأوه ويغنج علي غرامياتنا الآفلة،
وتحت الأثير الصافي يغرق قلبي في الشهوة.
- قولي، أيحلّقُ قلبِك أحيانًا؟
(لا شيء أعذب على القلب الممتلئ بأشياء جنائزية،
لا شئ. سوي
ملاكٌ
أغواه عشق،
ولي من الذكريات أكثر مما لو كان عمري ألف سنة.
ولي من الذكريات كل حروف اللغة، نوني، قلمي
وسطوري،
ولي من الذكريات.. ما يفر ويأتي
وشعرها يتسكع فوق حروفي).
"لم تكن هنا أبدًا،
لم تكن هنا
بدأت أحزر وجود أخرى من زمن بعيد
تتعجل أن تريني ما تريني،
كل شيء يتلامس
كل شيء يعبُرك،
دعيني أحدثكِ عن عينيك، عن لونهما،
فلن أظل خلف النافذة أراقبك.
فلم تكن هنا أبدًا،
لم تكن هنا
تلك الفتاة الصغيرة ذات الوجه العاشق، لم تكن
هنا.
قلبي يبيتُ
في مخابئكِ
علي حشائش الليل،
فأتبين الموت من النشوة، والنوم من الحلم.
والريح
تدفعكِ نحو الحافة،
وحواف الصورة خط يتراقص حول الجسد المشرق
فيغري بالرقصة،

وتنسج نورًا يدفئ ثلج الخجل البارد فيكِ
أيتُها الفاتنة، يا نزقي،
يا ولهي الرهيب،
دعي قلبي يثمل "بأكذوبة".
يغرق في عينيكِ كما في حلم جميل،
ويغفُو طويلًا في ظل أهدابكِ
"ذلك الملعب الذي تدور فيه اللذة المشكوك فيها،
والألم الأكيد».

فالحاضر يقع بين الأمس والغد،
وفي الحلم رأيت الصورة، بغير بريق، وشعاع الحب
مطفأ،

مجرد كآبة مرت كسيمفونيه،
تسمعها وحدها بأذن روحها.
ها هي كلمة القدر التي تختبئ بين الشفتين
اللتين تبتسمان وتتمنعان؟



يا سرًّا متناهي الروعة!
لا تحيري الوجدان أكثر،
فلا أحتمل طغيانك الرقيق».
رزقت مع الخُبز حبُكِ.
فأحب ضعفي الذي يجبرني أن ألجأ لحضنكِ.
فهَتفتِ:
عانقني
ضم الصدر إليك».
سألتفُ في ستائركِ،
فالضوء شاحب..
والليل شهواني.

3_ فضفضه مع بيكاسو بشأن امرأة تقف مع العاصفة

أنت لا تدع للظلال فرصتها،
ولا تريد وضع حد للحياة،
حتى اللحظة التي يجول فيها الظل بعيون عميقة،
ظانًّا ان له حقوقًا، تعلق نهديها في مكان أعلي في
الجزء الأكبر من أعمالك لتمجد العاصفة ورجفة
القمح، رجفة القلب، والعالم وراءنا وأمامنا، والعمل
المكتمل عمل يجب إكماله لأنه يتغير بمجرد أن
نلتفت،
أنت كالطفل الذي يكبر ويفقد كل يوم قلب الأمس،
كل يوم في سبيل مجهول.
فتركت نفسي هناك، عند تقاطع الحياة.
وكانت مشيتها عذراء،
كانت هناك
تتنزه في حديقة عيني،
فقطفت ورود العاصفة باقة لها، لما كانت تتنزه هنا،
وطوقت شمسها.
فتوهجت البهجه في مداري، لتنقش وشمًا
لأجمل عيون في العالم
وأخذت تغني،
كانت تريد النظر أبعد..
أبعد من جفونها
التي أدماها الحزن).
تُشعُ من عينيها مُدني العاشقة،
وخضوع رقتها لا يرهق،
وبمذاق الإيقاع
تغذت رُوحي.
تغذت روحي بلذة الذهاب للسنين المنسية،
وذكري الكلمات التي ترتجف على ورق السحر أثناء
تطريز الجسد لا تنسي.
فأنصت إلي نفسي
وأنا الأصم، انتظر
فيما وراء السور الذي يفصل بيني وبين نفسي،
فأراهم يسيرون أقل خجلًا وأكثر قبحًا. فأغلقت
عليها أبواب المستحيل.
ما من شيء بذرناه إلا وأفسده
منقار الملذات الحميمية،
فوق الشارع شارع يقطع قلبي قطعتين، ويحرمني
من نفسي في شارع اللاشيء لا أحد.
فلقد ولد طفل ما هو بأبن اليوم..
بل ابن الأبد ولد بقبلة فريدة.
لامرأه تقف مع العاصفة.

شريف صالح

تاريخ طويل من التفاهة

1-

شرح لنا مدرس التاريخ مبادئ ثورة يوليو الستة ثم قال: «ثلاثة قضاء» و»ثلاثة إقامة».
أتذكر وجهه الأسمر وانحناءته الخفيفة ودفتر التحضير الخاص به، بغلافه البلاستيك وتقسيماته الملونة، لكنني لا أتذكر هذه المبادئ أبدًا. وجدت صعوبة في حفظها وكثيرًا ما لخبطت بينها.
«القضاء على الاستعمار وأعوانه»، «إقامة حياة ديمقراطية سليمة».
ابتسم الأستاذ عندما رفعت إصبعي: «هل نجحت الثورة يا أستاذ في القضاء على الاستعمار وأعوانه؟»
قال: «دي شعارات يا بطل.. تقدر تقول إنها قضت على الاستعمار بس تركت أعوانه».

2-

كان جارنا من سن أبي. تعودت أن أراه عند كشك الجرائد. في عز الصيف، وتحت هطول المطر، كان يسير بالبيجامة المقلمة ونظارته العريضة ذات الإطار الأسود.
لديه هذه المشية التي يتمتع بها الجادون الوقورون. كان يختفي لفترات من الحي خصوصًا بعد أن يقف في الساحة أمام مبنى المحافظة ويرفع لافتة ورقية: «القدس عربية».
يختفي ثم يظهر ويواصل طريقه الأبدي بالبيجامة المقلمة إلى كشك الجرائد، ثم يعود وهو يتأبطها.
عندما ألتقيه صدفة مع أبي في المقهى كان يكلمني بحماس، ويتنبأ لأبي بأنني سأكون ذا شأن. لمجرد أنني أنصت إليه وأهز رأسي. في الليل، حين أراه من البلكونة وهو يسير وحده، كنتُ أسرع لإطفاء النور ثم أصيح عليه من أعلى:
ـ «يا بغل!»
كان يتلفت حوله لثوانٍ قبل أن يستأنف سيره المعتاد. بينما أستلقي من الضحك لأنه مثل كل مرة، تلفت باحثًا عمن شتمه. استمرت هذه اللعبة السرية، دون أن يعلم أبدًا أن الذي يشتمه هو نفس الصبي الذي كان ينصت إليه في المقهى باهتمام.
توقفتْ اللعبة تلقائيًّا بعد اختفائه من الشارع. هذا الاختفاء الذي لم ألاحظه إلا بعد مرور سنوات طويلة، حين تذكرتُ فجأة أنني كنت أعرف كهلًا يسير تحت المطر مرتديًا بيجامة مقلمة، وكان

يتلفت في كل مرة أصيح عليه من البلكونة: «يا بغل»!

3–

أيام الجامعة خرجت في ثلاث مظاهرات ضد مؤتمر مدريد. ضد ضرب العراق. وفي ذكرى وعد بلفور المشؤوم.
لا يشغلني كثيرًا ولا قليلًا سبب المظاهرة. كانت بالنسبة لي احتياج جسدي. لابد أن الإنسان الأول استمتع بفكرة القطيع. لذة أن تترك جسدك يلتحم مع آخرين في مسافة حميمة. إلى اليوم، العالم يستمتع بأسراب الحشود مهما كان الدافع هشًا.
هذا ما كنتُ أستمتع به حقًا لأنني لا أعرف على ماذا انتهى مؤتمر مدريد ولا ما هي بنود وعد بلفور المشؤوم.
خلال المظاهرة كانت تخترقني لحظة روحية تدعوني للخروج منها، عندما تقع عيني على ردفين مرتفعين يرتجان بحماس أمامي في نشوة المظاهرة.
في العادة، كل مظاهرات جامعة القاهرة كان مسارها يتوقف أمام قبتها الشهيرة. أما أنا فكنت أخترع لنفسي مسارًا وهميًا وراء قبة من نوع آخر.
أترك وراء ظهري هتاف «الموت لأمريكا» واللحظات المبهجة والتصفيق أثناء حرق العلم الإسرائيلي، لأكمل مساري الخاص وراء ارتجاج الردفين وهما يتحركان على يسار ويمين الحشود، إلى أن تغادر صاحبة الردفين بوابة الجامعة فتأخذني باتجاه تمثال نهضة مصر. أو تستدير يسارًا إلى شارع بين السرايات. يمينًا إلى ميدان الجيزة.
هكذا تشكلت في داخلي تلك الحكمة السرية، بأن كل المظاهرات العظيمة لا بد أن تنتهي بأرداف عظيمة.

4–

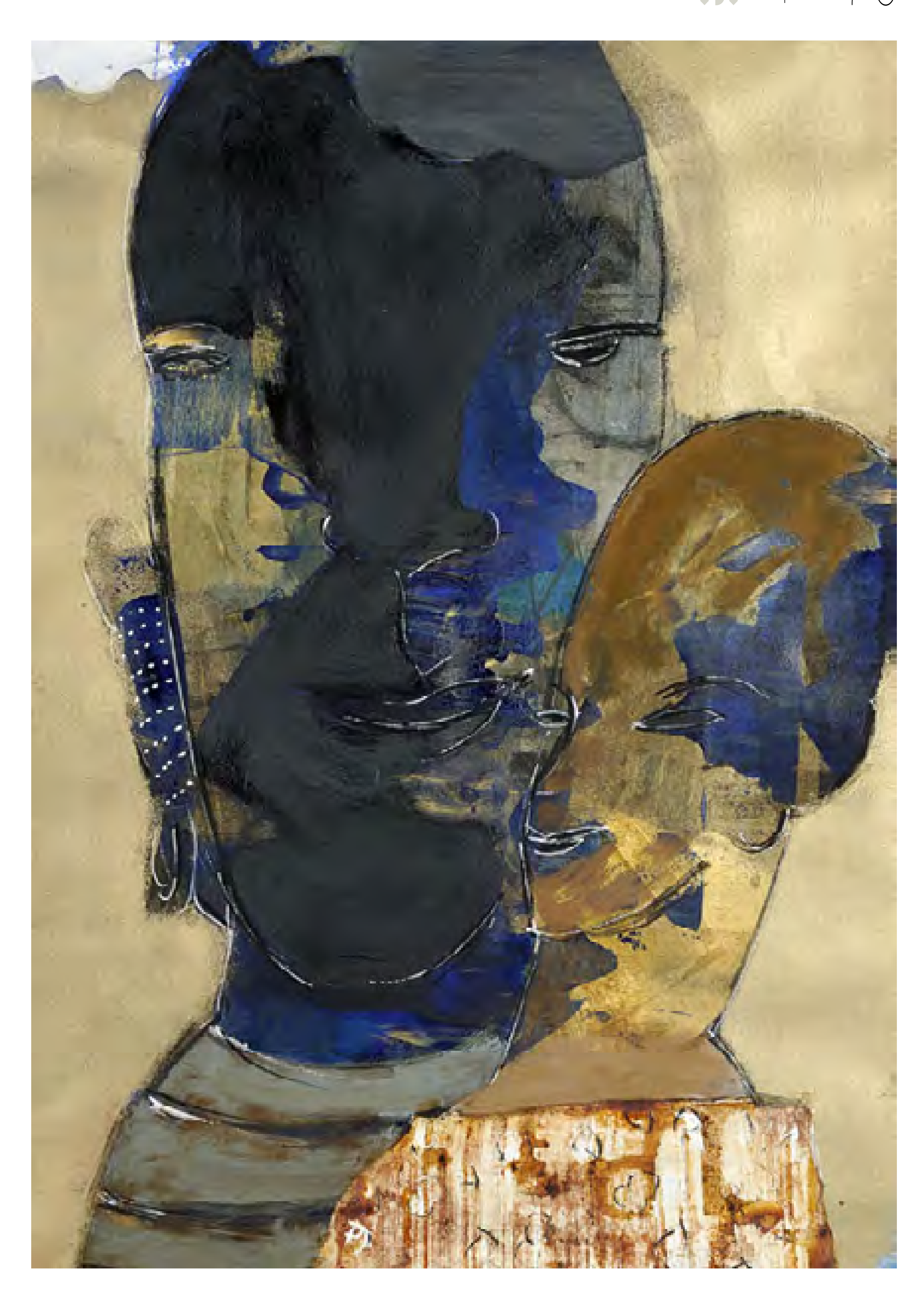
«طول عمرك تافه وماعندكش قضية!"
هذا صوت الأنا الأعلى. كان لدي دائمًا صعوبة في استيعاب مثل هذه المصطلحات المعقدة. كنتُ أتصور «الأنا الأعلى» مثل قاض أصلع متجهم يجلس على منصة وبيده مطرقة ضخمة، إذا رآني ألقي نكتة أو أرقص على أغنية، ضرب بالمطرقة وقال لي: «طول عمرك تافه وما عندكش قضية».
الأنا الأعلى قاض عدو الفرح. قلتُ لنفسي: لماذا أقف أمامه مثل المتهم وأتركه يضربني على رأسي بمطرقته؟
اخترت أن أعيش مع «الأنا السفلى» في بدروم شبه معتم. كنا نجلس ونلقي النكات.
كان «الأنا السفلى» هو نفسه الرجل الأصلع، لكن ليس في يده مطرقة بل سيجارة حشيش كنا نتبادل تدخينها معًا. وبعد أن نشرب عددًا كافيًا من زجاجات البيرة كان يقول لي مازحًا:
«طول عمرك تافه وما عندكش قضية». يقولها لي بلا مطرقة، وبطريقة مضحكة تجعلني أضحك معه على نفسي.

5–

الضحكة الوحيدة التي أطلقتُها اليوم كانت بسبب شاب اصطدم سهوًا بعمود كهرباء. أضحك عندما أرى رجلًا يتعثر وهو يهبط من الأتوبيس. أضحك لمرأى سيدة بدينة تطارد لصًا على دراجة نارية سرق حقيبة يدها. أضحك حينما يرفع سائق التاكسي إصبعه بإشارة بذيئة في وجه شرطي.
لا توجد نكتة تجعلني أضحك مثل رؤية الآخرين وهم يتعثرون إلى ما لا نهاية في نكتة اسمها الحياة.

6–

في ميدان الجيزة، سينما صيفية. نسيتُ اسمها الآن. كنتُ أدخلها من شارع جانبي. كانت تعرض أفلامًا من أجواء السبعينيات لنيللي وميرفت أمين وناهد شريف. الحب والبحر والبكيني وما يكتبه فريد الأطرش على أوراق الشجر ودبكة السيقان الجميلة حوله.
كان فيلم «الجبان والحب» عن حسن يوسف الطالب المكافح في ظروف أسوأ مني بكثير، إلى أن وضع الرب في طريقه شويكار.
كانت شويكار تخون زوجها، مع هذا الطالب الذي أصبح طبيبًا، ولا أعرف كيف كان مجتهدًا في طلب



العلم وطلب النساء في نفس الوقت!
أما زوجها محمد رضا فكان يُعطي لعشيقها بنفسه ما سيجعله فحلًا مع زوجته، ثم يقف في المطبخ ويضرب رأسه بالأطباق الصيني، لأنه لا يعرف لماذا هي غاضبة منه.
لم أنس كيف كانت شويكار تغافل زوجها الساذج ثم تتصل بعشيقها في التلفون: «أنا ملتهبة ع الآخر يا دكتور».
خلال مشواره العاطفي وضع الرب في طريق هذا الدكتور «الجبان» كلًّا من هند رستم وشويكار وشمس البارودي. لذلك، وأثناء خروجي من السينما ضبطتُ نفسي أغني الأوبريت العربي الذي كان رائجًا آنذاك: «أجيال ورا أجيال ها تعيش على حلمنا.. جايز ظلام الليل يبعدنا يوم إنما.. يقدر شعاع النور يوصل لأبعد سما!" ثم أصدر صوتًا بذيئًا بشفتي.

7–

لأن صورة فيفي عبده وهي ترقص في مجلة «الموعد» ظلت عالقة في ذاكرتي، لم أتردد في قطع تذكرة لدخول فيلمها «القاتلة» في سينما التحرير.
كان الفيلم يحكي عن طفلة تعرضت للاغتصاب، فأصيبت بعقدة تدفعها لقتل كل رجل يضاجعها. كانت تسعى بنفسها إلى الرجال. تضاجعهم ثم تقتلهم.
هذه ليست فيفي عبده، هذه ملكة النحل الشريرة بصدرها العرمرم!
دفعتُ ثمن التذكرة الغالية من دم قلبي لأشاهد فيفي عبده وهي ترقص بساقيها القويتين بما يكفي لجر مقطورة.
لا تعنيني عقدة طفولتها في شيء. كنتُ أغلق عيني على مشاهد القتل ثم أفتحهما على مشاهد المضاجعة.
كل حيلة للقتل، كانت في حقيقتها، حيلة لمضاجعة أجمل.

8–

سمير غانم أقرب فنان كوميدي إلى قلبي. أحب كل أفلامه ومسلسلاته ومسرحياته.
كل أعماله دعوة للضحك. كوميديا لا توجه لك أية رسالة ولا ترهق دماغك بأي معنى. لا تلومك على شيء ولا تعدك بأي شيء. فقط تساعدك كي يمر الوقت وأنت تضحك.
هذه هي «التفاهة النقية» التي لم أعثر عليها أبدًا في أي كتاب. ولا في تجارب الحياة نفسها.

9–

في غرفة المدينة الجامعية أطلق شريكي لحيته، وانتظم في الصلوات والمظاهرات. مساء كل يوم كنتُ أذهب إلى إحدى سينمات الدرجة الثالثة. ولكي أتحاشى فضوله كنت أخبره أنني ذاهب إلى أقاربي في عين شمس مرة وفي المنيب مرة.
كان صديقي مؤمنًا طيبًا، الأمور لديه إما أبيض أو أسود. من دون مناسبة قال لي إن هياتم مثواها جهنم وبئس المصير. كل من تعرض لحمها الرخيص زانية، وكل زانية في النار.
بدهيات صديقي الطيب واضحة صارمة. ليس فيها تأويلات ولا مجازات. كنتُ معجبًا بالوضوح الذي يرى به الأشياء، والأحكام التي يطلقها بضمير مرتاح.
كانت لحيته تطول، وأحكامه تزداد صرامة.
أخبرني يومًا أن زميلتنا سلوى «زانية». كان مستلقيًا على السرير الأرضي، وكنتُ في الأعلى.
سألته: «عرفت إزاي؟ أنت شوفتها عريانة زي هياتم؟».
قال: «قوة عطرها تدل بشكل قاطع أنها زانية».
لم أخبره أنني معجب بزميلتنا سلوى، وأتمنى فعلًا أن أراها عريانة. وفي يوم رآنا في المدرج ونحن نضحك معًا. عاد إلى غرفتنا غاضبًا. الغرفة التي تركتُه يضع فيها كل شيء من مصاحف وبخور وأسوكة، ولم أضع فيها أي شيء يخصني.
قاطعني يومين بسبب هذه الواقعة.
تمنيتُ لو تفهم حبي لسلوى وما تفعله بقلبي نظراتها الضاحكة الرقيقة. بل أصر على ترك الغرفة والتبديل مع زميل آخر.
قال بأسلوبه الصادم الذي كان يروق لي قبل ذلك:

«أنا نبهتك أن سلوى زانية.. ومن يمشي مع الزانية.. زانٍ مثلها».
قلتُ له إنني معجب به لأنه إنسان طيب ومثالي جدًّا، ولديه إيمان مطلق بنموذج معين، لكن ليس بالضرورة كل الناس يؤمنون بهذا النموذج.
سألني بحدة: «هل أنت كافر؟»
قلتُ له: «حاشا للّه. بالعكس أنا مؤمن بنفس النموذج اللي أنت مؤمن به.. بس مش كلنا عندنا نفس إرادتك الجبارة في تطبيقه؟»
قال وهو يجمع بقية أغراضه:
«لأنك تتبع هواك والشيطان يزين لك الحرام؟»
صديقي هذا. الطيب المثالي الذي طالت لحيته جدًّا، تزوج بعد عامين من سلوى نفسها بعدما اهتدت على يديه وتخلت عن عطر الزانيات.
مرت سنوات. سنوات طويلة.. قبل أن أراهما معًا بالصدفة على الكورنيش. كانت عيناه أكثر جحوظًا. وسلوى.. سلوى كانت تسير منكسرة وراءه بخطوة وهي تخب في نقابها الأسود.
ما كان يضيره لو ظل معي في غرفتي، وترك لي سلوى –كما كانت– بعطر الزانية؟!

10–

كنتُ أظن أنني لستُ مثل الآخرين ممن يتظاهرون بمقاومة التفاهة، بل أعتبر ممارستها علنًا شجاعة. فرصة عظيمة كي نسترد في داخلنا روح الطفل الأبله الذي لا تخطر في باله أية فكرة عن المرض والألم والموت والفقد.
كل شيء بمرور الزمن يتحول إلى «فلكلور». كل الأفكار العظيمة التي مرت للحظات في رأسي. الشخصيات والذكريات وعقد الطفولة وأحلام المراهقة وصور الفاتنات والثورات والمظاهرات. كلها بمرور الوقت تصبح فلكلورًا.
مدرس التاريخ صاحب الدفتر الملون مات بالسرطان، ولم يبق في ذاكرتي سوى جملته الرنانة: «دي شعارات يا بطل».
نسيتُ كل ما كان يقوله جارنا ذو البيجامة المقلمة عن الأخطار التي تتهدد الوطن، فقط ظل في ذاكرتي صورته هو يتلتف كلما صحتُ من البلكونة: «يا بغل».
في المناسبات الوطنية كلما سمعتُ أوبريت «أجيال ورا أجيال ها تعيش على حلمنا»، أتذكر شويكار: «أنا ملتهبة ع الآخر يا دكتور».
توقفتُ –منذ زمن بعيد– عن الاستمناء على مضاجعات فيفي عبده وحركة ساقيها القويتين بما يكفي لجر مقطورة، واكتفيت بالفرجة على تفاهة سمير غانم النقية.
لم تعد هناك أرداف تصدر موسيقى خفية تستحق الانجذاب وراءها. كنتُ أخرج إلى الشوارع بحثًا عن أي شيء يجعلني أضحك. بينما «الأنا السفلي» الرجل الأصلع الذي يدخن الحشيش معي ظل في البدروم، وهو ما زال يضحك على فترات متباعدة ويقول لي: «طول عمرك تافه وما عندكش قضية».
تمسكت ذاكرتي بمسار مختلف بعيدًا عن مبادئ ثورة يوليو والإخوان والقدس ومؤتمر مدريد والمظاهرات والوطن المستهدف ونصائح الناس الجادين ذوي البيجاما المقلمة.
شيء واحد لم يتغير. سلوى. رقة سلوى وضحكتها.. عجزتُ عن نسيانها. لعلها كانت أشجع مني هي وزوجها. على الأقل عاشا معًا نموذج الإيمان المطلق الذي لم أعثر عليه أبدًا. انتهى بهما الأمر كما تمنيا. فبعد سنوات.. سنوات طويلة.. نال الاثنان الشهادة في سبيل اللّه، قتلهما المارينز في شمال سوريا. بينما أجلس هنا في الشقة التي ورثتها عن أبي. أشاهد صورتيهما على قناة الجزيرة، لأجد ذاكرتي تقلب في الفلكلور السري الخاص بي.
كأننا لم نضحك معًا يا سلوى، في يوم ما من أيام الحياة! الآن هي جثة ميتة في شمال سوريا والعالم كله يتفرج عليها. وأنا جثة حية في شقة. جثة لا يفتقدها أحد.
كان يمكن لمسار الطفو فوق نكتة الحياة، أن ينجح. لو استطعتُ أن أسامح نفسي منذ أن رأيتها على الكورنيش غارقة في نقابها الأسود وهي تتحاشى النظر إليّ.

عائد خصباك
(العراق)

ثلاث قصص

1– شرفة زنوبة

شاهد جعفر وصديقه عبد الجبار، وكانا مولعين بمشاهدة أفلام هوليوود، شاهدا على شاشة سينما الفرات، فيلم «قصة الحي الغربي» وقد قامت بالدور الرئيس «نتالي وود»، فكانت، بالنسبة لهما، رائعة بكل المقاييس.
كانت القصة، صياغة جديدة لمسرحية شكسبير «روميو وجوليت»، فالصراع في الفيلم يدور في أحد أحياء نيويورك القديمة بين شباب من المهاجرين الملونين، وشباب من حي مجاور، لم يكونوا من المهاجرين، المواجهات بينهما وصلت الى حد التقاتل أول الأمر بالأيدي، لكن بعد ذلك بالأسلحة القاتلة، دار الصراع بينهم عن طريق الغناء والرقص والغناء على شكل مجموعات، فترجمت أغانيهم مشاعر الكراهية ورفض الآخر، لكن وسط ذلك كله نمت قصة حب بين اثنين وكبرت. في الفيلم مشهد جميل غنّى العاشق أبيض البشرة لحبيبته ملونة البشرة (ناتالي وود)، وكان على طريقة شعراء عصابتين من الشباب، الأولى من البيض تحت اسم Jets بقيادة ريف (Russ tamblyn) والثانية من الملونين تحت اسم Sharks بقيادة بيرناردو (George Chakiris) ووصلت الأمور بينهم إلى حد استحالة التفاهم. فى احدى صالات الرقص يلتقي تونى (Richard Beymer) أفضل أصدقاء ريف والمؤسس السابق لجماعة Jets والمتوقف عن النشاط حاليًا، مع ماريا (Natalie Wood) الشقيقة الصغرى لبيرناردو، ويتحابا من أول نظرة، ويلتقون سرًّا، ويخططان للهروب سويًّا. وتقرر العصابتان الدخول فى معركة أخيرة مصيرية يحسمان فيها صراعهما من أجل السيطرة، ولكن ماريا تدفع تونى للتوسط بين العصابتين من أجل إحلال السلام، حفظًا لحبهما، ولكن كانت النتيجة مأساة لماريا وتونى.
التروبادور عندما يقف العاشق منهم تحت شرفة حبيبته معبّرًا لها عن حبه بالعزف على القيثارة وبالغناء، كان المشهد ذاك رومانتيكيًّا يأخذ بالألباب، أجمل شرفة كانت وأجمل قيثارة عزفت.
في مساء اليوم نفسه، بعد أن تركا دار السينما خلفهما، توجها إلى «مقهى الجندول»، وكان الليل في أوله، قال جعفر: ربما ما خفي عليك يا عبد الجبار، أن عبد الحليم حافظ غنى للممثلة إيمان في فيلم «أيام وليالي»، «أنا لك على طول خليك ليَّ» على طريقة ما شاهدناه في «قصة الحي الغربي»، مع فارق أن عبد الحليم كان جالسًا في الجندول يلاعب أوتار الجيتار بين يديه، وإيمان الممثلة، تتطلع إليه من شباكها في العوّامة.
قال عبد الجبار: ولا تنس محمد فوزي مع ليلى مراد في فيلم «شحات الغرام»، فقد غنى لها وهي في شرفتها أيضًا.
وأضاف: هذه هي الطريقة التي يجب أن يعبر بها العاشق الولهان عن حبه لحبيبته، وليكن في علمك أن جميع الطرق الأخرى في التعبير عن الحب هي محض هراء.
عندما سمع جعفر ما قاله صديقه، أخذ يلعن



اليوم الذي لم يستطع أن يقف فيه تحت شرفة أو شباك حبيبته، يبث لها ما في قلبه من لوعة وأسى وأحاسيس الغرام.

وقال: كلهم عملوها إلا أنا، وكان عليَّ أن أحذوَ حذوهم وأعملها مع زينب الجزار.

قال عبد الجبار: ومن هي زينب هذه، لم أسمعك تنطق باسمها يومًا أمامي؟

بعد ساعة وقف جعفر ليغادر المكان على غير عادته، فاستغرب عبد الجبار منه ذلك، فقال: إلى أين يا جعفر، فالليل ما زال في أوله؟

عبر جعفر الجسر القريب من مقهى «الجندول» إلى الجهة الأخرى، سار وحيدًا، وقد دارت في رأسه أفكار شتَّى، أزاحها عنه قبل أن يقف أمام بيت زينب الجزار، والـ«الجزار» ليس لقبًا لزينب، اسمها الحقيقي زينب إسماعيل، إنما هي مهنة والدها فالتحق باسمها.

ضرب جعفر شباكها العلوي بحصاة صغيرة وناعمة التقطها من الأرض، وانتظر قليلًا، فتحت زينب نافذتها فرآها كما لو كانت شرفة قريبة الشبه بشرفة الممثلة ناتالي وود أو «إيمان» في فيلم «أيام و ليالي»، وهو واقف تحتها لا ينقصه غير الجيتار، ليعزف على أوتاره أغنية نجاة الصغيرة «دوّارين في الشوارع، دوّارين في الحارات، يا شباكهم يا اللي ضايع عن عينيّ سلامات»، وقبل أن يعيد على أسماعها المقطع ثانية، أضاء أحدهم النور داخل البيت، وظهر الأب بعدها وقد فتح الباب، رافعًا العصا في اليمنى والساطور في اليسرى.

في اليوم الثاني، في مقهى الجندول، وصل جعفر فسأله عبد الجبار: ما الذي حصل، ورم أزرق اللون تحت عينك اليمنى وجرح في الفك!

قال جعفر: اللعنة على الشرفات التي وقف تحتها شعراء التروبادور، وعلى فيلم «قصة الحي الغربي» ومعه فيلم «أيام وليالي»، وعلى شرفات الأفلام الأخرى.

2- جيمس بوند العراقي

أتيحت الفرصة لمازن بعدما وصل إلى المستوى

الرابع في كلية الهندسة أن يسكن في دار الطلبة الواقع في «باب المعظم» وسط بغداد، و لهذه الدار، بالنسبة له، ميزات متعددة، منها قربها من كليته، خمس دقائق سيرًا على الأقدام، والميزة الأخرى أنه لا يدفع إلا مبلغًا زهيدًا أو يكاد يكون رمزيًّا مقارنة بما كان يدفعة قبل السكن في هذه الدار.
لكن للدار مساويئ بالنسبة إلى مازن أهمها: أن باب الدار الرئيس يُغلق في العاشرة مساءً، وعندما يصل متأخرًا في الأيام التي يذهب فيها إلى هذه السينما أو تلك في شارع السعدون البعيد نوعًا ما، يضطر إلى خلق الأعذار للمشرف المسؤول، إلى أن وصل أمره مع الإدارة إلى طريق مسدود.
يحب مازن أفلام جيمس بوند من تمثيل «شين كونري» ويُعرف بالعميل 007، وجيمس بوند شخصية خيالية لعميل سري بريطاني. وهو دائمًا بطل خارق يتّبع أسلوب «الغاية تبرر الوسيلة»، لا يكترث لقتل العشرات إذا كان ذلك يوصله إلى تحقيق الهدف، ولا ينسى المرء طبعًا جمال النساء الساحر، من اللواتي يرافقنه أثناء تأدية مهامه.
وبسبب أن «مازن» مولع بهذه الأفلام، ويحب ممثليها وممثلاتها، علّق على الحائط فوق سريره صورة لـ«جيمس بوند» وهو يمسك بمسدسه الشهير، وهذا أمر عادي بالنسبة إليه، ما دام لا يسبب مشكلة مع أحد.
في تلك الليلة كانت الخفارة المسائية لشاب، كان قبل هذا الوقت بسنوات يدرس الفلسفة في جامعة كمبردج، لكنه لم يكمل الدكتوراه، عاد للعراق بشهادة الماجستير، وعيّن في قسم الفلسفة بكلية الاداب/ جامعة بغداد، وأول تعيينه سكن في «دار الطلبة» وكان عازبًا، وبما أن السكن مخصص للطلاب فقط، طُلب منه مقابل هذا الاستثناء أن يكون ضمن كادر المشرفين على حضور الطلاب وغيابهم في المساء، وكل الذي يقوم به هو المرور على بعض غرف الطلاب للاطلاع والتدقيق في الحضور، ومع أنه كان يرى أن عمل المشرف هذا لا يليق به، إلا أنه وافق على مضض.
دخل هذا المشرف الغرفة التي يقيم فيها مازن فوقع بصره على صورة جيمس بوند، وهناك



وقف أمام الصورة المعلقة على الحائط يدقق النظر في جزئياتها، بعدها التفت إلى مازن، وسأله:
– هذه الصورة لك؟
قال مازن: نعم هي لي.
قال: اتركنا من موضوع أن هذا الممثل مشهور يعرفه القاصي والداني، وأن ليس فيها عيبًا أخلاقيًّا، لكني أرى أن ترفعها من مكانها، لئلا يروح جلدك لدباغ الجلود.
قال مازن: لماذا أرفعها من مكانها؟ قال: يا أيها الفاضل، لا يوجد في العراق إلا جيمس بوند واحد، ساحة العراق كلها له، وتعليقك هذه الصورة على الحائط يعني أنه أصبح عندنا جيمس بوند آخر منافس له، إذا كان عندك جلد احتياط، دع الصورة كما هي، وإذا لم يكن عندك، كن مؤدبًا وارفعها، يا أيها الفاضل، من مكانها.

3– رسالة إلى موزع البريد

بواسطة موزع البريد «كاظم»، كانت خدمة البريد في مدينتكَ لا تقل دقة وانضباطًا عنها في أي بلد متقدم، هناك عليك أن تكتب اسم الشخص واسم الشارع ورقم البناية أوالمنزل ثم الرمز البريدي واسم المدينة ثم ضع الطابع على الظرف، تصل رسالتكَ إلى من بعثتها مئة بالمئة، وفي اقصى سرعة، ومن دون ذلك لا تصل.
في مدينتك تصل الرسالة إليك من دون تلك التفصيلات على الظرف، يكفي فقط: اسم البلد، واسم المدينة، وتحتها اسم المرسل إليه، لماذا؟ لأن كاظم موزع البريد قد عرفك من عدد الرسائل التي تصل إليك بين فترة وأخرى.
مرة وصلتك رسالة، على الظرف كتب وبالإنجليزية: العراق/ بابل وبعدها اسمك، فأوصلها كاظم موزع البريد لك، لكن، ليس كما اعتاد إيصال رسائلك إلى البيت، بل سلمك إياها يوم وصولها في مقهى «الجندول» التي اعتدت الجلوس فيها عصرًا، لإحساسه أن تلك الرسالة مهمة بالنسبة لك.
دعوت كاظم للجلوس معكَ، وبينما هو يشرب الشاي الذي طلبته له، قال بنوع من الأسف: هل تعلم أني أوصل الرسائل للناس منذ عشرين عامًا وأنا لم أستلم يومًا رسالة باسمي، ولا كتبت واحدة الى أحد!
في اليوم التالي قبل الظهر كنتَ في مبنى «دائرة البريد والبرق» القريبة من مركز المدينة، وعند طاولة صغيرة جلستَ، أخرجتَ قلما وورقة وظرفًا من حقيبتك، وفي الورقة كتبتَ:
أخي كاظم/ تحية معطّرة برائحة الورد/ تهمّني رؤيتك كل يوم/ أنت نافذتي التي أطل منها إلى العالم/ تحياتي لك ولعائلتك الكريمة ودم بخير لمحبيك.
ثم كتبتَ اسمكَ وتحته توقيعكَ.
طويتَ الورقة وأدخلتها الظرف وأحكمتَ غلقه.
كتبتَ عليه: «من الحِلّة وإليها»، تحتها كتبتَ: إلى دائرة البريد والبرق.
وتحتها: إلى موزع البريد كاظم حسوني المحترم.
وفي أسفل الظرف كتبتَ: شكرًا لساعي البريد الذي يوصل له هذه الرسالة.
بعد أن تأكدتَ أن كل شيء تم بشكل صحيح، اشتريتَ طابعًا، ألصقته في الزاوية اليمنى العليا. قبل أن تُدخل الظرف في فتحة الصندوق الأحمر الذي كان خارج المبنى، رأيتَ «كاظم» قادمًا ليدخل دائرة البريد والبرق، سلمتَ عليه وصافحته، ثم دفعتَ بالظرف إلى داخل الصندوق الأحمر.

القصص الثلاث نشرت في مجموعة "شرفة زينب الجزار" التي صدرت عن "كتاب ميريت الثقافية" – الكتاب الخامس– مع العدد رقم (35)– نوفمبر 2021

فكرى عمر

جولات «أحمد عثمان» الليلية

(1)

قابلت «أحمد عثمان» وأنا أعبر عتبة البوابة الحديدية الخضراء في مدخل مقابر بلدتنا. نساء، ورجال عائلتنا كانوا يسبقونني بخطوات. رأيته حين التفت للوراء إثر خبطات أصابعه المتتالية فوق كتفي. كان يرتدي حُلة صفراء فاقعة وبنطالًا من الجينز يغطيان جسده الذي صار مستقيمًا، وقد استطال وامتلأ بعض الشيء.

برقت عيناه بألق المفاجأة مثلما برقت عيناي، لكن بوميض الرعب.

عادتنا كل عام في يوم وقفة عيد الفطر، نجمع بعضنا بعضًا في العائلة؛ لنزور راحليها في المقابر من بعد العصر إلى وقت الغروب. كنا سنمر عليه في مقبرته أولًا هذا العام، باعتباره أحدث المتوفين، لكنه سبقني بمجيئه المفاجئ أمامي الآن، وهو يسعى على قدميه مبتهجًا ومتألقًا. لم يكن ثَمَّ نور واضح للشمس خارج البوابة. كان ضوء اللمبات البيضاء الصغيرة المعلقة على قضيب الحديد الذي يمر طوليًّا أسفل المظلة الحديدية المطلية بالأبيض من باطنها، والأخضر من ظهرها، وأعمدة متوازية وراءها أشجار العليق، والجهنمية، واليوكا، والورد البلدي، وقد مالت نحونا. نور رائق كان يكلل هامات الأشجار الكبيرة في الأراضي، وأعلى البيوت. أظنه نور بلا نار لشمس تتهيأ للرحيل، أو رحلت فعلًا منذ لحظات.

ناديتهم، فلم يرد أحد. كانوا ينعطفون في الشوارع الجانبية بأقدام مهرولة. سيجتمعون بضع مرات أمام الأهل، ثم سيتفرقون، كل إلى وجهة يزور أصحابه. ابتسمت لأراوغ، وأُلين عريكة العائد من موته، وأنا لا أعرف نواياه بعد. استجابت كفي اليمنى لكفه الممدودة؛ كي لا أجرح شعوره. ثم حدقت في وجهه، وأفلت من لساني الكلام:

– لقد جئت إلى هنا أصلًا لزيارتك.

في وقفتي تلك، كنت أذكر يوم شيعناه إلى مثواه الأخير منذ عام. هو الآن أمامي بشحمه، ولحمه، وحياة تمرح برشاقة في جسده ووجهه الذي ازدان جمالًا وخفة لم أعهدهما فيه حيًّا. صمتُّ مبتهلًا إلى الغيب أن يمنحني معجزة تنشلني من هذا الموقف، مثلما وضعتني فيه دون تمهيد ملائم. قلبي يخفق خوفًا، ويدي تتفشى فيها برودة، تكاد تشلها عن الحركة، وهي في راحته.

– أتعرف أنني كنت أحبك، وأأتمنك على أسراري؛

لذا اخترتك لترافقني في جولتي الجديدة؟
أي سر باح لي به من قبل؟! لا أذكر. يتحدث بهدوء وثقة؛ كونه يعرف أنني وحدي، ولا أحد يروح ويجيء الآن؛ ليعبر البوابة، فيرانا.
لأمتص ثقل اللحظة رددت:
– تعرف أنني حزنت لفقدك أيما حزن، كانت أصعب أيام حياتي.
ضحكة ساخرة رماها في وجهي. منيت نفسي أن يسمعنا أحد؛ لينقذني من ورطتي. صوب سبابته نحو صدري:
– دموعك تخصك وحدك، مثلما تخص دموع الآخرين أنفسهم. يكفيني موتي وقتها. ألا تفهم؟!
كأنه يطعنني بكلمة: ألا تحس؟! شيء من الخجل تسلل إلى قلبي. استسلمت.
تحولت هيئته فجأة في لحظات من البهاء إلى الذبول؛ فالانقراض إلى هيكل عظمي عارٍ، واقفٍ على قدمين، بعد أن تلاشت ملابسه ذرات رمادٍ في الهواء. ربما كانت هذه إشارة لمقدم معجزة. فرحت لخلاصي، ورأيته يتبخر من أمامي، وأظلمت الدنيا.

(2)

جاء اللقاء الثاني معه سريعًا ومباغتًا، قبل أن أفسر لقائي الأول به. كان قد مر يومان على اللقاء الأول. رأيته أمامي مساءً وأنا أفتح باب الشقة. هل يجرني إلى فخ؟ مفزوعًا صحت فيه:
– أنت؟!
مبتسمًا رمى طُعم صنارته، فانكمشت متحرجًا ومضطربًا.
– نعم. أنا بشحمي ولحمي. ألا ترحب بي في شقتك؟
لم أتزحزح إلى الداخل وأنا أرد:
– أهلًا وسهلًا. أي خدمة؟!
– أهلًا ومرحبًا بك رفيقي الجديد.
– رفيقك إلى أين؟!
لم أتذكر في هذه اللحظات أنه مات من قبل، لكنني تذكرت خوفي في اللقاء السابق، وهذا الاكتئاب الذي أمسك برقبتي ليومين كاملين، حتى انتبهت إلى ضغطة قوية من يده على كفي، وهو يودعني محدقًا بقوة في عينيّ القلقتين.
– هذا عهدنا وقد أخذناه. اتفقنا؟!
لم أجب بـ: نعم، أو لا؛ لأنه ذاب من أمامي في غمضة عين.

(3)

كيف يمكن الإفلات من رؤيته؟
هذا سؤال اليوم، والأمس، وأول أمس. بل هذا سؤال أشهر مضت كنت أراه فيها في نومي ضاحكًا مستبشرًا في المحطات، والغرف، وطاولات العشاء. لقاءات خفيفة تجدد الذكرى، وتُسكِّن القلب قليلًا.
أمام قبره وقفت، بينما كنا نمضي من جنازة. في سري أتمتم: تُرى أي شيء تخبئه لي؟!
أسرعت في الخروج من البوابة نادمًا. ألم داخلي. أهمس لنفسي: أي جنون هذا الذي أفعله الآن وأنا في جنازة آخر؟! كيف أتهم ميتًا بمؤامرة؟!
مر أسبوعان. لا أسهر إلى عمق الليل. أمضي في شوارع مضاءة، وبين أصحاب وناس كثيرين. كاد الموضوع يتلاشى، في مشاغل الحياة وضغوطها الهائلة تبدد قلقي، حتى رأيته ورائي فجأة ذات ظهيرة، وأنا أدفع قدمي اليمنى فوق الحاجز الخشبي الصغير في مدخل جامعنا. إنها صلاة جمعة. على منبر خشبي منمق، يقف شيخ الجامع بجبة وقفطان غامقين. يتحشرج صوته بالوعيد.
صحت:
– من؟! أنت؟!
رد غاضبًا:
– أكلما رأيتني بُخت في وجهي وأحرجتني؟!
– آسف. لم أقصد.
صمت.
– انهِ صلاتك، واتبعني.
واضعًا رقبتي بين ركبتي في الصفوف الأخيرة جلست. تفتك الهواجس بي. لمَ لم يرنا أحد من الناس؟! هل أستطيع الهرب منَه بينما يترصدني دون أن أراه؟! وهل صار «أحمد عثمان» مستهترًا إزاء فروضه الدينية بعد موته، وقد كان يحضنا عليها دون أن يملّ من ابتساماتنا؟!
تكاد ضحكة صغيرة تفلت من شفتي المضطربتين؛

لأن الصورة الآن صارت مقلوبة، أسمع همسًا يتردد في نفسي: انتهت دنياه، وانقطع عمله، وآن وقت الجزاء، فأتذكر مصدر مخاوفي: نعم إنه ميت، بينما أنا بين أربعة حوائط وناس كُثر، ورغم ذلك لا أستطيع الفكاك.

دون أن أحس، انتهت الصلاة. أمسك يدي، ونحن نعبر بين ناس منشغلين بما في أيديهم. يتفرقون من قلب دائرة إلى أطرافها، يعبرون جدر البيوت كأطياف، أو دخان، حتى خلا شارعنا إلى بضع أناس متسكعين، يتطوحون في شارع جانبي، رائحته رائحة شارع لا تمر به الشمس في جولتها النهارية. أظنه ليس شارعًا من شوارع بلدتنا.

أو ربما شارع جديد، لكن مبانيه قديمة. بيوت من الحجر الأبيض تسري الرطوبة في جدرانها، ويتقشر ملاطها في أكثر من موضع. بيوت هذا الشارع شبابيكها عالية، مسقوفة بالأخشاب، أو عشش من الأخشاب والصفيح. عبرنا معًا بوابة واطئة، اضطررنا معها أن نخفض رأسينا، واندفعنا إلى مقدمة بار. دفع إليَّ بزجاجة من الخمر، بسعادة حدقت إليها، ثم رفعتها إلى فمي، وأخذت أتجرعها بلذة. لم أعهد طعمًا لذيذًا دون لذعة قوية كهذا، ممتنًا قلت:

– أعطني زجاجة ثانية.

بحسم حدق في وجهي:

– ما زلت تتطلع إلى نصيب غيرك. كفاك!

ثم أوقفني أمام دار من الطوب اللبن في نفس الشارع.

– عليك بالثبات أما الباب حتى أخرج.

ولج إلى داخلها، فتك بي الفضول. طعم الخمر برأسي كان مدهشًا، تغيم الأجواء، وتسبح الصور كأنها فوق أمواج، لكن إحساسي بنشوتها بدأت تزول، وكنت أطمع في واحدة أخرى تجدد نشوتي. هدَّأتُ نفسي: «أمسك العصا من المنتصف، وأطل في مدة السؤال حتى يُغير خططه».

– لمَ تطلب مني الوقوف هنا؟! هل تنوي سرقة البيت ومن فيه.. هه؟!

تلقيت صفعة على قفاي، وضحكة تجلجل من فمه:

– ما زلت تتغابى كالمعتاد.

ثم بنظرة شرسة:

– قف، ولا تنطق كما أمرتك.

أنا الابن المُدلل، لم يصفعني أبي، أو أمي، مرة واحدة على وجهي، أو قفاي، حتى في طفولتي، أُهان الآن، وأسكت.. أي مذلة؟! أحسست بقهر لا يوصف، فطفرت في عيني دموع، وأظلم الشارع فجأة، فابتلع بيوته، وناسه.

(4)

وجدتني في المرة الرابعة أقف متسمرًا أمام باب بيت قديم في نفس الشارع الذي كنا فيه في المرة الفائتة. لم تتغير المعالم كثيرًا، وإن تبدل الوقت. نور لمبات نيون قوي كان يقتحم عيني، أبربش متجاوزًا إياه، ثم يهدأ ويروح. بعد وقت يعود الضوء. كأنه منارة تضيء للصيادين، والربان، أو كاشفًا ضوئيًّا دوَّارًا في سجن، موضوعًا على برج عالٍ، أقصى الشارع الذي نحن فيه. في الداخل كان «أحمد عثمان» يلاعب امرأة، ويقتحمها. غنجها يشعل قشرة مخي. أسمع بعض كلمات الغزل المحموم التي يصبها في شفتيها، وأذنيها وهو يعضعض فيهما. رأيت ثقبًا بالشباك، فاقتربت خفيفًا. دسست عيني. المشهد كان ضاجًا بالحركة، والجنون. نور جسديهما المشتبك أشعل حواسي الخامدة، لأجده أمامي يشدني من ياقتي. خجلت من نفسي. أحسست بالضعة، والضآلة، وأنا أقف أمامه صاغرًا، ومبتلًّا بتصنتي. قلت ضاحكًا لأهرب من الورطة:

– ألن أدخل أنا الآخر، وتقف في انتظاري؟!

– هل أدعك تدخل لحبيبتي، يا بغل؟!

كانت الإهانة فوق ما أحتمل. لقد استغلني ميت أسوأ استغلال لم أكن لأفعله، وأنا في كامل وعيي وسيطرتي على نفسي. سقاني خمرًا طروبًا، فانحلت إرادتي، وتحللت شخصيتي. حتى الإهانة نفسها تلاشت، وصرت أقف صاغرًا أمامه منتظرًا أوامره. مد يده بقطعة حلوى:

– حبيبتي منحتك هذه جزاءً لوقفتك الشجاعة.

أخذتها ممنيًا نفسي بأنه هادئ الآن، ويمكن أن أفوز من ورائه بلذة، فقلت:

– وما تعطيني أنت جزاءً لوقفتي. ألن تمنحني زجاجة أخرى من الخمر إياها؟



– احمد ربك أنني لم أسمل عينيك اللتين كنت تراقبنا بهما كمجنون. أنت منحط، ولكنك مطيع.
نظرت لباب الحانة الذي كان مواربًا: دخلنا خافضين رؤوسنا، فأظلمت الدنيا.

(5)

كأنما هو لقاء حميمي مرتقب في صالة شقتي. موتى العائلة يعانقون أحياءها. زجاجات المياه الغازية كانت تكركر في الأفواه. قطع الشيكولاطة تنحشر بين الأسنان البيضاء اللامعة، بينما تترامى الضحكات. تبرق العيون بالمحبة إثر كل كلمة تقال، أو إثر كل وعد يُتخذ. تتشابك الأصابع كل لحظة، وتفرقع الكفوف المتضامة إثر نكتة جديدة. كأنهم يبرمون صفقات لم تسعفهم الحياة لإنجازها، أو يباركون زيجات لم يحضرها أغلبهم.
طريح الفراش كنت. أفتح عيني كل حين، وأحاول الوقوف؛ لأستكنه حقيقة الأمر. كانت الصالة مضاءة بلمبات ملونة تنعكس على خرزات الفساتين، ووجه الجواكت اللامعة. لم تكن هذه ملابسهم أثناء الحياة. إنهم مجموعة من صغار الحرفيين، والموظفين، وربات البيوت اللاتي تنجبن أطفالًا وتطلقهن في الشوارع، والحواري دون أن يأبهن، لا هم، ولا آباؤهم، بحاجاتهم. كأنهم بملابسهم المهندمة تلك في حفلة تنكرية، أو يمارسون دورًا في فيلم، والغريب أن ملابس كل منهم كانت لائقة بهم، وبطريقتهم اللينة في الكلام. كأنهم خلقوا هكذا، وما كانت حياتهم الدنيا سوى حفلة تنكرية.
قوتي كانت مضعضعة، بين التعب، والألم، والرغبة في المعرفة، وفي الهروب. حين رأوني بهتت الضحكة على شفاههم، ثم تلاشت، والكلمة في إثرها. أما الأجساد التي كانت تتحرك في كل اتجاه بسلاسة فقد تضامت في جسد وحيد، صار يتشكل أمام عيني، حتى استوى «أحمد عثمان» بهيئته الأخيرة التي رأيته عليها قبل الحادث. هل كنت أهذي إذن برؤاهم؟! كان هزيلًا في حياته بيننا، لكنه كان ممتلئًا بالحياة، وبالفرح. كان قد اتفق وحبيبته على الخطبة في أقرب وقت، ثم سافر في زيارة، ودهمنا الخبر بعد ساعتين.



كان يضحك ويتجول في الشقة بسرعة غريبة، وأنا متعب في فراشي..

– لن أعفيك اليوم، مهما كانت درجة حرارتك.

قبضته كقبضة العماليق، وجدتني محمولًا عليها. هبطت معه بأرجل مرتعشة من السقف إلى أسفل، دون أن نلجأ إلى السلالم. كأننا هواء، بل إن الهواء نفسه لا يستطيع فعل ذلك. صرنا أكثر شفافية وخفة من الهواء، ثم عاد لنا جسدانا في الشارع، فكنا نرتدي بذلات سوداء، وأحذية لامعة، وفي طريقنا إلى حفل.

– قم أنزل سكينة الكهرباء، ثم ألقِ النار على الفُرش والستائر!

– لا يمكن أن أفعل ذلك.

أحسست سن خنجر في جنبي.

– أطع، ولا تلوعني.

– أتفوز باللذة، وتدفعني للجريمة؟!

– أحتفظ لك بسر خطير. ليس هناك من لذة في الحياة أكبر من الحصول عليه.

قلت لنفسي: ليس جوهرة من حجر كريم سيمنحني إياها، ولا أموال. هو يعرف أنني سأسأله في يوم ما عمّا رآه بعد موته، أنا الشغوف بالتنقيب عن كنه الحياة والموت، والخائف من رحيل أبدي بلا عودة. هذا التميز الذي سأحتفظ به، دونًا عن البشر أجمعين، حين أحصل منه على السر.

حلمت أيضًا بزجاجة أخرى من الخمر التي ما ذقت أشهى منها. رميت النار على الستائر، فأجَّت النار في القاعة، ورأيتني أقفز من الشباك قبل أن يخنقني الدخان، فهويت إلى أسفل بسرعة مجنونة، وصرخت فزعًا.

(6)

صار «أحمد عثمان» بعد موته نهمًا للجنس، معاقرًا للشراب، مرافقًا لبنات، وأبناء الليل، ولم تكن هذه عاداته أثناء حياته القصيرة، بل أشك أنه اقترب أصلًا من الشراب، أو رافق إحداهن في عُمر الفضيلة القصير الذي عاشه تاركًا جميع آله ومحبيه على جمر الوجع الذي لا يخف.

لو بُحت بلقاءاتنا هذه، فستتهمني العائلة بتشويه سمعة الراحل الطيب. لو ذهبت إلى الشيوخ، فسيطعنون قلبي بالنبوءات المخيفة عن اقتراب أجلي. لو حكيت لأحد فسيتهمني بالجنون، وقد يطلب مني أن يرافقني ليرى، وأدرك أنه لن يرى، فقد عبرنا أمام أصحاب، وناس بلا عدد، وما رأى أحدهم أي شيء. ذات ظهيرة، وقفت أمام قبره، بعد أن انتهى عزاء أحد متوفي البلدة، مصوبًا إصبعي السبابة إلى الباب:

– ماذا تريد مني يا ابن الـ..؟!

ألم الداخل فوق ما يُحتمل. هل أتهم متوفًى بتدبير مؤامرة لي؟! إذا كنت أطلب منه سرًّا، فلم لا يكون الصبر ملاذي؟! المشكلة أنه تأخر لشهر كامل دون أن أراه، والأغرب أنني انتظرته بشغف، ثم تلاه شهر آخر، واستولت عليَّ المشاغل، فنسيت جرائمنا، وقلت: جزء بلا تفسير من حياة كاملة بلا تفسير. لماذا أتعذب بالجزء رغم أنني لا أمُسك بالكل أصلًا في قبضة عقلي؟! ثم رأيته فجأة أثناء سفري ليلًا بالقطار، كان الصوت الرتيب للهدير والقعقعة يقبضان على رأسي، فيتركاني معلقًا بين النوم والسهاد. تجلت عيناي على مرآة.

– اتبعني.

هيئته كانت تدل على واحد متعجل لمهمة. قفزنا من الباب عندما هدأت سرعة القطار قبل المحطة بأمتار. عبرنا فتحة في سور، دخلنا إلى شوارع وممرات، وانزلقنا إلى جحور غريبة تضيق كلما تقدمنا، ثم وجدتني في ساحة. من الضباب ظهرت فتاة. من الواضح أنها كانت معنا في كل خطواتنا؛ إذ وجدتها تمشط شعرها بأصابعها، وتشيل عنه خيوط عناكب قابلناها في الممرات. فعلت مثلها، لأجد يدي ملطخة بدماء مع إحساس فجائي بألم هائل في جنبي.

صرخت:

– أنا أموت!

لا تخف! أنا معك. ها ها ها. اتبعني واصمت!

هدأ الألم مرة واحدة، لكن الدم لم يختف، والفتاة صارت تمشي بموازاتي وهي تحدق إليَّ بشفقة، وربما بإعجاب. أنا متعب. أعرفها. رأيتها من قبل!

– ألم نتقابل من قبل؟

– ألتقي بك هنا كل يوم، لكنك تنساني.

يتكرر الأمر كل دقيقة. نعبر ممرات، وكهوفًا،

وندخل إلى ساحة واسعة، وأراه أمامي، وتنبثق من الظلام، وهكذا، حتى مللت. ثم رأيت جثة مكفنة في يده يجرها مبتسمًا.

– تعال ساعدني.

– من هذا/ هذه؟! ما الذي حدث؟! طمني حتى أتبعك.

وفرقعت راحة يده على وجهي، فتراجعت عن الأسئلة. وجررت معه الجثة، ثم ألقيناها من علٍ، وعدنا نلهث وننظر إلى عيون بعضنا بعضًا، وأنا أقول دامعًا كأنني فقدت عزيزًا:

– أين الفتاة؟

وأظلم العالم في عيني.

(7)

«لا يمكن أن يكون تكرار لقائنا أمرًا عفويًّا. ثمة شيء يحتاج للتفسير. لا أخاف من الكرباج في يدك».

فرقع مرتين في الهواء، وجلدني على ظهري.

أحسست بألم هائل يتمدد في جسدي كله.

رقدت على ظهري، بينما كان يلف حولي كذئب يتشمم فريسة قبل التهامها. صرخت: «من أنت بالضبط؟!».

لم يوقفه السؤال عما انتواه. نبتت في أصابعه وفمه مخالب وأنياب، كما يحدث في أفلام المستذئبين. سكنني ألم، ورعب، واشمئزاز لم أجربه من قبل، وأنا أحاول النهوض من التراب صائحًا في وجهه:

– جررتني إلى ملذاتك، وجرائمك دون أن أفوز بسر، أو لذة سوى زجاجات ثلاث من الخمر ضاع طعمها في فمي.

الكلمة إكسير الشجاعة. انقضضت على رقبته.

أخذت أكيل له الضربات، ويكيل لي الضربات حتى أُنهك جسدانا، وارتمينا على أرض فضاء بلا معالم، ثم رأيته ينهض كوحش الأساطير، وثمة سلسلة تصلصل في يده، ربطني من يدي قائلًا وهو يلهث من أثر العراك:

– خطيئتي أني تركتك حُرًّا وسمحت لك أن تعاملني ندًا لند.

سأقضي عليه بعد أن أحرر يدي وقدمي من السلسلة ورقبتي من الطوق. قلت لنفسي. سأبحث عن البار الذي يزوره، وأعبُّ من خمره بِحُرِّ مالي. ينفلت رأسي في فضاء أرحب للانعتاق من نزقه، وجرائمه، والرأس سن حربة، لكن أعضائي جميعها لا تزال مكبلة، ولا أعرف بعد كيف الخروج. فك الطوق، والسلسلة والحبال. كأنه سمع ما بنفسي، وضحك في وجهي ساخرًا، وخاطبني بتحدٍّ: «أرني شجاعتك يا جبان!». كنت ساعتها وسط خلاء شبه مظلم مكبلًا بسلاسل هائلة غير مرئية، حين رأيته قد تحول إلى شكلي، وهيئتي، وارتدى ملابسي، وصوتي. تركني وحيدًا سجينًا ضائعًا، وانطلق خارجًا من الخلاء إلى البيوت، والشوارع.

عمرو عاطف رمضان

مَصيرُ الأُستاذ «س»

عندما أكتبُ ألعبُ دور الرب. يعيرني الرب –في ضجري– إنسانًا واحدًا من خلقه لأكتب مصيرهُ في سطورٍ قليلة، ثم أعيده عندما أمَلُّ لعبتي. لكنَّ أصعب ما في اللعبةِ أنني لا أستطيع تغيير شعور هذا الإنسان! ولا يوافق الرب على ذلك مهما طلبتُ منه واستسمحته أن يطوِّع لي ذلك الإنسان الذي أعارنيه ولو لمرةٍ واحدة، فقط لكي أحرك أحداث قصتي كما أشاء، وأشعر بالرضا والإنجاز. في ليلةٍ جاءني ذلك الإنسان، قيل لي إن اسمه «س». سحبتُ نفسًا عاليًا في أمل، ورأيت روحَ التحدي تجتاحني عندما رأيت قطبةَ جبينه وعبسةَ شفتيه. وضعته أمام باب مديره، وقف يتطلّعُ في الباب المغلق صامتًا على تجهمهِ، ثم اندفع سريعًا، أسرعتُ فوضعتُ في يدهِ ورقة استقالة. أسرع يقول:

– لقد اكتفيتُ يا سيدي. هذه استقالتي!

المدير ليس شخصًا، بل كرسي، سأظهرُ كرسيهُ من الخلف فلا أحتاج أن أستعير من الربِ شخصًا آخر. يرتفع صوتُ المدير:

– لطالما كنت أعرفُ أنك لن تتحمل العمل، وأنك ستهرب أخيرًا.

يسلمه الورقة صامتًا، ثم نسمع صوت القلم على الورق، ويرتفع صوت المدير:

– هاك. مع السلامة.

يخرج ويغلق الباب. الآن سينشرحُ صدره ويضحك أخيرًا، وينطلق طائرًا فرحًا بالحرية التي نالها، مليئًا بالأمل أمام ما انفتحت أمامه من الطرق. لكنني رأيته يزيد تجهمًا، ويكلمُ نفسه في وجل:

– لطالما كان يعرفُ أنني سأهرب! إذن فأنا أهرب فعلًا! أنا لا أترك العمل لأنني أستحق الأفضل ولأنها شركة مجحفةٌ كما كنتُ أقنع نفسي، بل لأني ضعيفٌ جبانٌ عاجزٌ لا أقدر على.........

وأبعدتُ القلم عن الورقة. يا إلهي لم أتوقع ذلك أبدًا! قلت لنفسي لا بأس، فلنحاول مرةً أخرى. وضعته أمام باب المدير ثانيةً، صامِتًا، متجهِّمًا، واندفعَ داخلًا الغرفة. وضعتُ الاستقالة في يده، وبدأ يتكلم:

– لقد اكتفيتُ يا سيدي، هذه استقالتي!

اندفع صوتُ المدير قويًّا حانيًا، مليئًا بالحميمية:

– «س» يا عزيزي، لماذا تغادِرنا؟! نحن أهلك وأصدقاؤك، وكم عملتَ لدينا أعوامًا كثيرة، ولا نستغني عنك، من فضلِك أعد التفكير في ذلك.

– أعتذر يا سيدي، لديّ أسبابي الخاصة للاستقالة، ولم أعد أحتمل أكثر.

– فكر يا عزيزي، أنت أفضل موظف لدينا.

– قراري نهائي.

ويسلمه الورقة صامتًا، يتوقف صوت المدير ثانيةً ثم نسمع صوت القلم، ويقول:

– كما تشاء، هاك استقالتك يا بني العزيز.

ويمضي خارِجًا مغمورًا بكلام التقدير والوداع الحار من مديره. الآن ستستحيل قطبته انبساطةً باشّة، وسوف يمضي إلى حياته القادمةِ حرًّا واثقًا بنفسه وقدراته لا يقلقهُ شيء. لكن قطبتهُ زادت انكماشًا، وراح يقول وجِلًا:

– يا إلهي ماذا فعلت! ألا ترى كيف كانوا يقدرونك أيها الغبي! المدير كان على استعدادٍ لأن يلبي كل ما تطلبُ! ولو طلبت منه ترقيةً لأعطاها لك! وتترك كل هذا من أجل البحث في المجهول! يا لك من عنيدٍ غبي.........



أوقفتُ القلم مغتاظًا. يا إلهي ماذا أفعل مع هذا الإنسان! لكنَّي أنا المخطئ، أجل، أنا الذي ضاعفت جرعة المديح والتقدير أكثر من اللازم، سأحاول مرةً أخرى. وضعته أمام الباب مرة ثالثة، واندفع بنفس القوةِ فوضعتُ بيده ورقة الاستقالة، ووقف أمام المدير في ثقةٍ يقدم استقالته. سأله عن سبب الاستقالة، فقال في ثقة:

– جاءتني فرصة عملٍ أفضل.

ارتفع صوت المدير:

– إذا كان هذا قراركَ فنحن طبعًا لا نريد أن نقف أمام طموحك يا «س»، هاك استقالتك.

– شكرًا يا سيدي.

وأسرع خارجًا. وقفتُ أتأمل المشهد القادم في ثقة، وأمنّي نفسي بأنني استطعتُ أخيرًا أن أغير تجهُّمَ هذا الإنسان، وأن أخلق له من المصير ما يبدل شعوره الذاتي. وعندما نزل أول سلم رحتُ أتأمل آثار بسمةٍ صغيرةٍ تنبت على شفتيه فابتسمتُ. ولكنني رأيتها سرعان ما تنمحي في عنف، ورأيت عبسته تزداد، وسحابةً قاتمةً تغطي جميع وجهه. وجلس على السلمِ واضعًا يده على خده، صائحًا كالنائح:

– كم أنت أنانيٌّ حقير! ألا ترى سوى نفسك؟! ها أنت قد حققتَ ما تطمح إليه طويلًا واستقلت من عملك الذي لا تحب، ونلت حريتك المزعومة. لكن ألم تفكر للحظةٍ أنك قد تمضي شهرًا بل شهورًا لا تجد عملًا يجزيك قدر ما كنت تأخذُ هنا من الأجر أو حتى أقل قليلًا؟! ألم تفكر للحظةٍ من الذي سيصرفُ على إخوتِك الصغار؟! أأبوك الطاعن في السن أم أمك قعيدة المنزل؟! ثم قل لي، هل أنت متأكدٌ أنك سوف تجد عملًا تستريح فيه كما تزعم؟! كيف تترك عملك الذي اعتدت عليه وخَبُرتَهُ وعرفتَ تفاصيله، لكي تبحث عن عملٍ لا تدرى كنهه وتدعي أن ستكون فيه راحتك واستقلالك؟ ويحك ماذا فعلتَ بنفسك!!

ثم وضع يديه على عينيه وأجهش بالبكاء. رحتُ أتأمله طويلًا وأنا أكاد أموتُ عجبًا وأضربُ كفًا بكف! ثم وضعتُ قلمي أخيرًا.

محمد الكاشف

مرور الغريب

سأقف لأحدثكم عني، لأحدثكم عن الحياة التي تغتال من أرادها، مثلما يتحدث العالم عن الجوع والصحون التي صنعت من مواء القطط، سأفقأ عين الصمت الذي لا أجد معه ما قد يمحو أثر الوحدة والخذلان، ومحاولاتي المستمرة في التجريب للعبور إلى بعض الونس والطمأنينة، الحقائق التي –رغم صدقها– أرهقتني باللذة المفقودة للعيش فسكنت قلبي الذي لم يعد كما كان، ربما بعض اللين بالعروق التي جففها الألم وشققها اليأس قد يعيد شيئًا ينتمي لي وهجر.

كنت في يوم ما –أذكره جيدًا– في الطريق إلى قلبي، وجدت بعض الصبية يتلاعبون بكهل يبدو أن الدنيا أرهقته بألعاب سيركها القائم، هكذا هم أبناء قريتي، لا يستسيغون الغريب، هذا الحال عادي، كأنهم سكاكين تسلطت على الضعيف، نهرتهم، وأخذته بعيدًا، ترجلنا وهو كدلو فاض بماء حزنه، عرضت عليه المساعدة في أي شيء يطلبه، باغتني باستنكاره:

– أنا ليه يحصل معايا كده؟ أنا عمري ما قصرت في حاجة؟

– هو أنت منين يا عمي؟ وايه اللي جابك هنا؟

– كنت رايح لحد ساكن هنا الدنيا جات عليه وكل شوية بيطلب زيارتي.

– هنا؟

أشار بيده إلى نافذة مغلقة أعرفها جيدًا طردتها الحياة والشمس، قلت له:

– ده شباك أوضتي.

– ما أنا عارف.

– هو انت مين؟!

– مش مهم، المهم إني شوفتك ولاجل مساعدتك ليا فأنا هاشرب كوباية شاي معاك بس من غير ما تسألني أنا جي ليه.

– بس أفهم.

– هاتفهم بكرة، بس عمومًا شكرًا.

غربتي عاودتني، وها أنا ذا أقضم أظافر الفكر الذي طالني بعدما جلسنا سويًّا دون خروج لبنت شفة، على المقهى رأيته يتأملني بعين ليل كئيب ذقت طعمه، مرات عدة، كأنما يريد قول الكثير مثل الماء الذي شربه ويبدو أن حالي التعس منعه، تركني بعد مدة كانت كربطة عنقه المتعبة على صدره، وقبل أن يغادر فتح دكانه لكلمة واحدة: متزعلش.

ذهب وهو ينظر إلى ساعته، يبدو أن عقاربها أخبرته بميعاد آخر، لا أعرف، لكن كل ما أعرفه أني حين صحوت من نومي لم أجد وجهي في مرايا البيت الذي لجأ فيه أبي هروبًا للحياة ثم ذهب، حينها فهمت، وغير عابيء عدت إلى وسادتي ببسمة لا أنكرها، لربما يأتي هذا المُخلِص الذي جاء ورحل، ومع ذلك أنتظره كل يوم لربما يأتي، فلا حيلة لي الآن غير ذلك.



نون النسـوة

(قراءات في ديوان "أصابع مقضومة في حقيبة")

د.محمد سمير عبد السلام



اتصالية الطبيعي والحلمي في خطاب ديمة محمود الشعري قراءة لديوان أصابع مقضومة في حقيبة

تومئ الشاعرة المصرية المبدعة ديمة محمود –في ديوانها «أصابع مقضومة في حقيبة»، الصادر عن دار الأدهم بالقاهرة 2021– إلى الاتصال بين الذات، والآخر، والعلامات الطبيعية، والحلمية، والأشياء، وعلامات الفن، والحكايات، أو الأساطير، والأطياف في بنية الخطاب الشعري؛ وكأنها تؤكد وجود فضاء استعاري واسع يقع فيما وراء السياق الفعلي لخطاب الذات المتكلمة؛ كما تؤسس الذات لحضور فردي حلمي تفسيري للكينونة؛ يتجلى في التمثيلات الفنية، والتشبيهات التي تقع ضمن تداعيات النص، ونسيجه العلاماتي الذي يذكرنا بمدلول اللعب عند دريدا؛ إذ تنقل الذات نفسها في وفرة من الدوال التفسيرية في تداعيات النص الحرة؛ وهي تعزز من تقنية التداعي الحر التي استخدمها إليوت في أرض الضياع؛ وإن أتت بصورة تؤكد الحدس الرومنتيكي التجريبي المغاير لدى الشاعرة؛ إذ يمتزج هذا الحدس لديها بتشكيل هوية أنثوية تجمع بين الإحالة إلى الصوت الفردي، والاتساع الكوني الجمالي الحلمي؛ فالذات قد تنقل نفسها في صورة رأس معلق في الفضاء، أو في صورة طائر عنقاء ضخم، أو تحاور الآخر –بصورة سينمائية– في قاع المياه؛ وقد تجمع بين التعالي والسقوط؛ لتؤكد النزوع التفكيكي ما بعد الحداثي، أو تجمع بين التصوير الشعري الكثيف المتلاحق –ضمن منطق التداعي الحر الذي تواتر وفق حساسية جمالية جديدة لدى التسعينيين– وبلاغة المشهد السينمائي الفانتازي المدهش؛ ومن ثم فهي تؤكد تداخل الفنون في سياق هذا الفضاء الواسع اللامرئي لما يتجاوز البنية الفعلية لواقع المتكلمة، ويتصل بهذه البنية في آن؛ فالقهوة مثلًا تتصل –في خطابها التجريبي– بريش الغراب والجسد، وصوت الآخر، وفعل الرسم، وفعل اللعب، وحوائط البيت، وما يتجاوز هذه الحوائط من عوالم غير مرئية؛ ومن ثم تشكل الشاعرة سياقات ممكنة عديدة تقوم على العلاقات النسبية المتباينة بين الذات، والآخر، والعلامات الطبيعية،

والحلمية، والفنية التي تصير ضمن بنية المشهد اليومي، وطرائق إدراك المتكلمة لحضورها الأنثوي الاستعاري، وللفضاء الواسع الذي تتصل فيه الأشياء عبر علاقة التعاطف الإبداعي.
ويمكننا قراءة ديوان ديمة محمود التجريبي وفق بعض آليات تحليل الخطاب؛ مثل تحليل لغة الخطاب، وهوية المرسل، والمخاطب داخل موقف التواصل، وبعض التضمينات، وإنتاجية السياق؛ وتشير سارة ميلز –بهذا الصدد في كتابها الخطاب– إلى أن تحليل الخطاب الذي يهتم –بخلاف علم اللغة الشكلي– بتطبيق مفهوم التركيب فوق مستوى الجملة؛ أي قياس العلاقات النحوية؛ كالفاعل، والفعل، والمفعول في مستوى التطبيق؛ وقد نشأ هذا الشكل من تحليل الخطاب نتيجة الرغبة في تحليل الوحدات، والبنى الأكبر التي يدركها كل من المتكلم، والمستمع ضمنًا في مستوى الخطاب، لا الجملة[1].
هكذا تفيد آليات تحليل الخطاب في الكشف عن منظور ديمة محمود التجريبي وفق تراكيب اللغة الموحية، واتصالية الثيمات الفنية، والعلامات، والصور في بنية الخطاب الذي يؤكد حضور العوالم الجمالية الخفية في سياق المتكلمة واتصالها بصوت الآخر/ المخاطب بصورة تداولية.
تحتفي الذات المتكلمة –في خطاب ديمة محمود الشعري إذًا– بهويتها الفردية الأنثوية، وحضورها الاستعاري في سياق موقف فعلي تتناظر فيه الفضاءات الواقعية واللامرئية، والفنية، وتوجه ذلك الخطاب للآخر، بينما تشير إلى توافق ذلك الآخر مع نزوعها نحو التعاطف الطبيعي، وعلامات الفن، والحكايات؛ ومن ثم يصير إخبارها عن منظورها للعالم حجة يقوم عليها إدراك المخاطب للذات، والآخر/ الأنثى، وعلامات العالم.



سارة ميلر — جاك دريدا — ت. س. إليوت

تقول في قصيدة ثم تسير إليه:
«البنت التي زرعت قلبها في عينيها لتطهو الوقت والأشباح
عبأت روحها بورق الأغاني خلف الأسوار
حتى صارت رحبة بما يكفي
ثم مشت على وهن تقلد صغار الحمام
وتطعم الانتظار بمنقارها عله يطيق.
هل كانت ذاكرتها أكبر من العالم فخزنت أحزانها أكثر مما ينبغي»[2].
تمنح المتكلمة المسند إليه/ البنت، وهويتها الفردية موقع البداية؛ ثم تشير إلى اتساع العالم المدرك، والمخزن في الذاكرة، وإلى الحقيبة الواسعة التي تحمل الشموع، وأنهارًا من الصور؛ ومن ثم تومئ إلى الانحياز إلى وجودها الإبداعي الذي ينتقل من المحاكاة إلى الاندماج بعلامات الطبيعة في حالة الفعل، واستبدالات العلامة في سياق اتصال الذات بالطبيعة، والأطياف الفنية، والآخر؛ فعلامات البنت، والذاكرة، والحقيبة تؤسس –في تضمينات الخطاب– إلى تواتر أفعال الإدراك الواسع للوجود، والمحاكاة، وولوج الصورة، والسير باتجاه الآخر في

سياق فعلي/ كوني واسع من الصور، والأصوات الطبيعية/ الجمالية.
وقد تعيد المتكلمة قراءة الذات، والآخر ضمن التجريب في بنية الموضوع، ومنحه حضورًا حلميًّا، وصورًا سريالية في قصيدة كولاج؛ تقول ديمة محمود:
«سأعد قهوتنا من ريش الغربان لتكون حالكة بما يكفي لظلام الغرفة.
قد نلطخ جسدينا بلا هوادة حتى لا نبغي فكاكًا.
سأرسم شجرة في الحائط المقابل للنافذة
وبأطراف أصابعي سأسحب أغصانها لنلهو
ونتأرجح معًا،
وإن كان لا بد لها أن تثمر
فسأختبئ في صدرك كجنين أتهجأ الأبجدية»(3).
تنتقل الساردة من المسند إليه/ نحن؛ هي والآخر إلى الموضوع التجريبي/ القهوة التي تنتقل في بديلها الاستعاري السريالي/ ريش الغربان، ثم الظلمة، والجسد؛ ومن ثم فهي تشير إلى التعاطف بين الذات، والآخر، وتعاطف العلامة الطبيعية مع العلامة السريالية/ الريش الأسود المنفصل عن تكوين الغراب الأول، وتعيد من خلالها قراءة الجسد؛ وكأنها لا تؤسس للهوية مثل النص السابق؛ وإنما تحيلنا إلى سلسلة من العلامات الاستعارية الحلمية المولدة عن الموضوع حتى تعود إلى لحظة البداية التوافقية مع الآخر حين يتجلى كفضاء لصوتها الأنثوي الخاص.
وتكرر المتكلمة أفعال الإنتاجية الإبداعية، أو اللعب؛ مثل نلطخ، وأرسم، ونلهو، ونتأرجح، وتراوح بين زمني الحاضر، والمستقبل؛ لتوحي بحالة الأداء التمثيلي المستمرة ضمن أفعال الذات، وعلامات العالم، وإلى حضورها الطيفي في موقف فعلي واسع، ينطوي على إمكانية الحدوث الإبداعي في بنية السياق بمدلوله الواسع.
وقد تضعنا المتكلمة مباشرة أمام تجليها التمثيلي الآخر كموضوع تجريبي جمالي؛ ومن ثم تذكرنا بأصالة التشبيه عند بودريار، ووفرة الدوال عند دريدا في قصيدة واسعة بما يكفي؛ تقول ديمة محمود:
«تكسر جناحاي ومنقاري
تآكلت
نقطة صرت،
تبرعمت،
كبرت،
كبرت،
كالعنقاء جناحاي يسدان الأفق
وأنا لا أزال أسقط، أسقط،
لكن بلهفة..
أرسو الآن في القاع،
ورأسي تتدلى في الأبد»(4).
تبدأ المتكلمة المقطع السابق بالتجلي التمثيلي للذات في الموضوع الاستعاري الأسطوري/ العنقاء التي تمثل الضخامة الفنية في الأفق؛ وتضعها في بداية



العبارة؛ لتسبق كلمة جناحاي؛ وكأنها توحي –في تضمينات الخطاب– بأولوية الصورة/ التشبيه؛ ثم تكرر فعل كبرت؛ لتوحي باتساع حضورها اللامرئي فيما وراء الموقف الفعلي، وتكرر السقوط كذلك ضمن الزمن المضارع لتفكك مركزية السقوط في تجليه السريالي؛ فالرأس التي تتدلى في البحر تمتزج بوعي المتكلمة، ودائرية الحلم، أو اللعب الذي يؤجل مدلول السقوط في تعالي الرأس الحلمي في المشهد المزوج بحس سينمائي يميز كتابة الشاعرة ديمة محمود في اقترانه بتقنية التداعي الحر؛ وهو ما سنعاينه بوضوح في قصيدة مواقيت غول.

ستعيدنا الشاعرة إلى الحالة التوافقية مع الآخر حين يصير هو موضوعًا أسطوريًّا جماليًّا أيضًا في سياق اتصال الطبيعة، والحكاية القديمة، والنغمات السريالية السينمائية.

تقول ديمة محمود في قصيدة مواقيت غول:

«احضن صوتك، وتعال كغول؛ لنستلقي على رمل ساخن،

نعيد صنع خريطة العالم، ونقنن الدراكولا، ولو على مراحل،

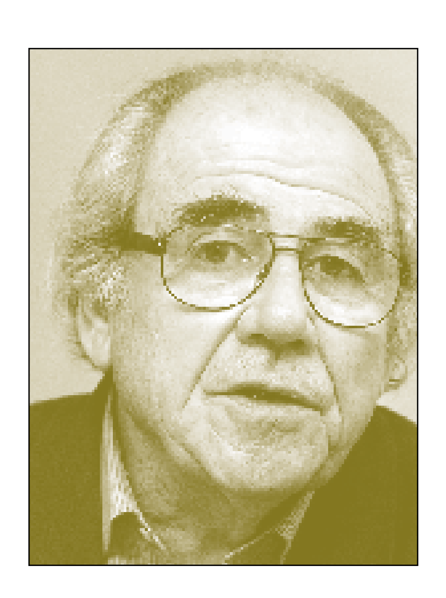
مثلا الساعة الثانية عشرة جرعة الزلازل، والبراكين.

هذا الثلج سيكون ساخنًا جدًّا في الظهيرة.

ستتعلق كل المسطحات المائية في الهواء.

في الثانية قيلولتنا تحت البحار، والمحيطات»[5].

تنقلنا الذات المتكلمة –في خطاب ديمة محمود إذًا– من الإشارة إلى صوت الآخر إلى تأكيد توافقيتها الإبداعية مع صورته التمثيلية في المسند إليه/ نحن مرة أخرى؛ ومن ثم فهي تومئ للمتلقي بأن ما سيأتي من صور أسطورية، وسريالية، وما بعد



جان بودريار

حداثية متناقضة ستكون ضمن إدراكهما المشترك المؤكد للنزوع الجمالي اللامرئي فيما وراء الموقف الفعلي الذي قد يكون على شاطئ واقعي؛ ثم نعاين تلك الصور السينمائية التجريبية الحلمية؛ مثل البحار المعلقة، أو نومهما تحت المياه؛ ومن ثم تؤكد الشاعرة نزوعها إلى تداخل الفنون في سياق التداعي النصي الحر من جهة، وتحيلنا إلى اللعب ما بعد الحداثي في مجال الهوامش التصويرية للواقع من جهة أخرى؛ فصورة الثلج الساخن توحي بالتناقض الداخلي في بنية العلامة؛ وكذلك حضور المياه بصورة طائرة، أو استعارة صورة الغول على الشاطئ، كما تعيد الشاعرة تأسيس ذلك الواقع الفائق الطبيعي– الحلمي ضمن زمن مستقبل قريب؛ لتؤكد السمة الافتراضية للتحول العلاماتي في وعيها المبدع ●

هوامش:

1– راجع، سارة ميلز، الخطاب، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، صص149، 150.
2– ديمة محمود، أصابع مقضومة في حقيبة، دار الأدهم بالقاهرة، 2021، ص83.
3– ديمة محمود، السابق، صص87، 88.
4– السابق، ص92.
5– السابق، ص113.

مؤمن سمير



الإقامة فوق البساط السحري.. قراءة في ديوان «أصابع مقضومة في حقيبة» لديمة محمود

تعد الشاعرة المصرية ديمة محمود صوتًا مهمًّا وصاحب خطٍّ شعريٍّ مميز ضمن شعراء الجيل الجديد الذي ظهرت شعريته بعد جيل التسعينيات، ذلك الجيل الذي رسخت تجاربه لوجود قصيدة النثر في الشعرية المصرية، استكمالًا وتعضيدًا ومجاورةً، لتوجه وإبداع وإنجاز الموجتين الشعريتين الحداثيتين السابقتين عليه تاريخيًّا، جيل السبعينيات وجيل الثمانينيات.. لقد ظهرت تيارات شعرية شابة بعد جيل التسعينيات متواشجة مع ثورة مواقع الاتصال، تسعى لأن تستفيد من الأساس الذي سبق وضعه والحفر عليه من الأجيال الأسبق والمنجزات الفنية والأطر الجمالية المتحققة، ومن ثمَّ تنطلق لحيِّز أبعد وأعمق، قوامه البناء فوق مدارج القيم التي ناضلت التجارب الشعرية الأسبق لترسيخها، مثل الحرية الكاملة في المعنى والمبنى، واستبدال اللاهوت الشعري والتهويم في المطلق، بالإنسان وقضاياه وخصوصيته وتفاصيله باعتباره هو القضية الكبرى ثم النظر المتعمق في وضعية هذا الإنسان المعاصرة وملابسات وعيه وكيفية استقباله للوجود وأبعاد كينونته الحالية، وفي التخفف من المجاز الثقيل الذي ينطلق من مفهوم أن اللعب اللغوي الشكلي هو المنبع والمصب، وكذا التحرر من الرومانسية البسيطة لحساب إخراج المشاعر الإنسانية وتفكيكها وإعادة صياغتها بالتساؤل والمحاورة للكشف عن حقيقة وصيغ تموضعها في خريطة العلاقات الإنسانية المعاصرة.

ولدت الشاعرة ديمة محمود في عام 1972 واستقرت لفترة في إحدى الدول العربية الشقيقة، ثم بدأت المساهمة في الحراك الشعري المصري الجديد بنشر قصائد متفرقة، ثم نشرت ديوانها الأول «ضفائر روح– دار الأدهم. مصر» في عام2015، بعد ذلك أعقبته في العام 2017 بديوان «أشاكس الأفق بكمنجة– دار شرقيات. مصر»، إلى أن نشرت ديوانها الثالث «أصابع مقضومة في حقيبة– دار الأدهم. مصر» في عام 2021.

والشاعرة في الدواوين الثلاثة تُصدِّر شعريةً تطمح فنيًّا لأن تخلق من الأنثى مركزًا للعالم، حيث تعيد صياغته وتشكيله مرة أخرى بطريقة أكثر عدلًا وإنسانية ورحمة، هذه الشعرية تحدد عبورها من الذات إلى العالم وعودتها إليه بعد أن صار على

مقاسها هي، عن طريق بصيرة رومانسية تلوذ بالخيال لتجعل منه مادتها الخام الذي عن طريقه تنتقي وتنظر ثم تعيد النظر، وبعدها تخلق وتنفخ الروح فيما خلقته.. تبدأ الشاعرة ديوانها «أصابع مقضومة في حقيبة» بإعلان شعري يحدد منهجها ورسالتها وطريقها وطريقتها فتقول:

«هذا حجرٌ في طريق العثرة
ترتطم به امرأة تركل المسافة
تسحب سقف العالم في حجرها
لا تكترث سوى
للسناجب تُعِدُّ مؤونة الشتاء»

حيث نلتقي هنا بالبطل المهيمن الذي هو امرأة، لا تَعتدُّ كثيرًا بالالتقاء المباشر مع العالم، بل تستبدله بسحب هذا العالم إليها ومراقبته على مهل، ومن ثَمَّ إعادة تفكيكه ثم صياغته من جديد عن طريق رفده بالخيال الجامح الذي ينتقل بحرية بين الزمان والمكان والأساطير والحكايات والشِعر:

«للمرة التسعين بعد الألف
تمشط شعرها في اليوم ثلاثًا وثلاثين مرة
كل مرة بقصيدة
وترقص حتى يذوي الليل لما يجن التعب
أو تعود ذات الرداء الأحمر»

إنها امرأة تقاوم حاجتها للبشر باستدعاء أجمل ما فيهم، وتنتصر على الوحدة بالفن الذي يحول المكان الموحش إلى جنات.. وبعد هذا الإعلان أو اللافتة المطولة التي تحدد فيها الشعرية آليات عملها، تبدأ في القصيدة الأولى «قداس الماء»، وفي الجملة الشعرية الأولى منها «بينما لا أزال في سريري رأيتني في وسط النيل بالضبط»- الأخذ بأيدينا نحو التخييل وغمسنا فيه حتى نستوعبه بديلًا كاملًا عن هذا العالم.. إنها ترسم كونها في صفحاتها، في قصيدتها بالذات: «تداعبني بلاغة الصفحة البيضاء..»، ثم يزداد يقين القدرة الأنثوية التي تستعيد عنفوانها المتجدد على الدوام، يقينها في إرادتها الحرة التي سترى دومًا ما تريد:

«كانت السماء قريبة واللّه
قريبة بما يكفي لأدسَّ وراء زرقتها أسماء عشاقي القدامى»

ليتم اكتمال رؤيتها الأنثوية الخاصة، فبعد أن تمت إزاحة الكون خارج البيت، كانت عملية استعادته، بعد إعادة صياغته، تتم عن طريق الفن والشِعر بالذات، حتى ظهر أن الكون في حقيقته، وأن الفن في سره الأسمى، هو الحبيب والحبيب فقط.. ليصير الكون كله رجل وامرأة، حران في الزمن، تحملهما الأساطير وتحلق، ويخترقان الزمان والمكان بإرادة عشقهما الموار، وأجنحتهما النشطة دومًا، الذين هم وسائل هذا الخيال الذي لا تحد قدرته قدرة:

«تعالَ فمن الجائز أن نُعتَق من خراب العالم تلك المرة
كجناحيْن فتيين ولا يعوزنا فضاء»

إذ أن فضاءنا وكوننا -والأمر هكذا- هو نحن ونحن فقط.. وتستمر بنا الحكاية حتى تزداد قوتنا وتتمدد قدراتنا فنكشف الآلهة وزيفها ونستبدلهم، بنا نحن، بجبروت عشقنا الأبدي، فنتحول من بشرٍ إلى آلهة، نتنفس عظَمةً وحكمةً ويشرق الضياء من رفة عيوننا:

«أجثو في كنف «رع» بينا يلفني بذراعيه منفلتًا من عرشه السماوي
أغمض عينيّ وأرفع رأسي نحو وردته اللاهبة
فتشهق الحكمة لاهجةً من آبار المسام



ها هي ذي الألوهية الحقة»
ونصعد عندها لحلقة أخرى من حلقات الاندماج، عندما تتماهى الألوهية مع لحظة التوحد الحسي الشفيف حينًا والعنيف حينًا، فتشرق الألوهة عند لحظة انتفاء الأين والمتى والكيف، فقط لحظة لا تتمكن اللغة من الإحاطة بها، يتوحد فيها الكائن مع الكينونة:

«يمتطيني ربٌّ فأكون ربَّته
والفرائسُ ترتعُ لن أقول لها تعالى
لكنني آتي وآتي حتى ترفل قطع السماوات في هيئة لؤلؤ»

وكأن الربوبية الحقة لا تظهر إلا عند التوحد الكامل وكنتيجة مباشرة له.. لكنَّ هذا الواقع السحري، هذا الكون الجديد الذي صنعته الأنثى وصاغته من النور والنار، من الجائز أن يقع تحت نير نفس القوانين الفانية التي حاول استبدالها بأخرى خالدة لا تشيخ أبدًا، ربما بفعل الملل أو الاعتياد على السعادة المجنونة، والاحتفاظ بمذاقها نفسه في الحلق والروح لفترة طويلة، وربما من غرور السعادة كقيمة نالت مأربها من الوجود فتراجعت قدراتها على مقامة الضد، وهكذا لا يتبق إلا استحضار الموت، الذي هو قاصم الأبدية وكاشف كونها نسبية وليست مطلقة، وما توهج أبدية اللحظات إلا الأمنية الكبرى التي ترفل في ماء التوهم الرقراق:

«كالموتِ تمامًا هو الفرح
وحيد وعار ويتيم، للغاية
قناص هارب
ساعاتي غشيم
نجار بلا باب»

بعد ذلك لا مناص من مراجعة الذات ومساءلة المرايا وأشباحها، عن سبب تسرب الأحزان من كوةٍ لم تكن مُعَدَّة إلا للفرح وجنوح الأحلام حتى الثمالة:

«هل كانت ذاكرتها أكبر من العالم
فخزنت أحزانها أكثر مما ينبغي؟»،

إن الذاكرة ليست فقط وعاءً يجمع حوادثنا البسيطة الفانية، وإنما كرة أرضية كاملة، حيث ذاكرة الآلهة تختلف حتمًا، هي الحاويةُ للمصائر والحيوات والواقع والتوهمات، هي الأم لكل رقصةٍ من قلبٍ وكل نقطة من بحرٍ.. وبما أن الأحزان قيمة لصيقة بصيرورة الإنسانً ومفككة دائمة ومستمرة لأوهام سعادته، كان الطبيعي أن تترى الأحزان وتلون المشاهد كلها حتى في أوج عنفوانها، وكأنها هي الحقيقة وما سواها محض ضلالات أو أمنيات مكتوب على استمرارها الحي الفناء.

تنتمي لغة هذا الديوان لبلاغة تزاوج بين ألفاظ وجمل مألوفة في التراث وأخرى أقرب لنا وللمعاصرة.. حيث لا تلقي الشاعرة بالًا لأي وصفة جاهزة تحدد للمبدع كتالوجًا لا يحيد عنه، وكأن ذلك هو صك العبور إلى الانتماء لهذا المعسكر أو ذاك.. وإن كانت لغة الشعر في ديواننا هذا قد تتطرف في أحيانٍ لدرجة بناء جمل لا يمكن صياغتها إلا تحت وعيٍ قديم يؤمن بالمجاز وألعابه كمطلق، وباللغة وغريبها باعتبارهما غاية الإدهاش ومناطه ولعبته الأثيرة والواجبة، وقد أدى هذا إلى جر النص أحيانًا إلى كسر سياقه الجمالي والدلوف بالتالي إلى حارات من الغموض تشوش وتؤذي ترابط النص وخيطه العام، حيث تعلو الصور الشعرية الجافة والمصنوعة على الشعر الخالص الذي من لحم ودم، فتكون التجربة الشعرية المنتَجة في حالة أقرب للتعالي على حال الشعر، مما قد يصنع اغترابًا وتباعدًا وانفصالًا، حيث تكتسب هذه الجملة الشعرية طاقة جمالية تكون في حد ذاتها موفقة إذا اقتطعناها من سياقها الجمالي، لكنها –وهي جزء منه– لا تكون إلا عبئًا على التجربة الشعرية.

لقد نجحت الشاعرة ديمة محمود في ديوانها الثالث «أصابع مقضومة في حقيبة» في الانطلاق أبعد كثيرًا من تجربتيها السابقتين، وامتلاك لغة ورؤية أكثر طموحًا ونضجًا، حيث تمكنت من الوصول لإنتاج تجربة كاملة ومترابطة عبر الحالة الكلية للعمل، حيث تنافح عن الخيال باعتباره يقينًا مكتملًا في مقابل الواقع الذي غالبًا ما يعتوره النقص والجفاف والتناقضات، وكأنها تبدِّل الهاوية التي تودينا إليها حياتنا المادية، وترفع بصيرتها برافعة قوية وهائلة ومدهشة من الخيال.. هذا الخيال مرنٌ لدرجة أن يتحول مرةً لكوْنٍ كامل ومرةً أخرى يمكن اختصاره في حبيب، من الرائع اكتناز الماضي والحاضر والحياة وتفاصيلها في أعطافه ولفتاته السحرية.. يبقى الخيال إذن بساطًا سحريًّا يعطي الإنسان قدراتٍ ظل طول تاريخه يحلم بها، ويبقى في نفس الآن، هروبًا مشروعًا من واقعٍ من العسير تحمله ●

عبد الغفار العوضي



الوجود المتآكل..
التداعي الحر للذات وانهيار المعني

أزمة الهوية وكتابة الذات المتعددة الدلالة

في المشهد الشعري المعاصر نلمح تنويعات شتى في كتابات قصيدة النثر، هناك امتداد واضح منذ فترة التسعينيات التي أسست للمقولات الرئيسية لقصيدة النثر، مستمدة من أصولها النظرية سواء من المدارس الفرنسية أو الأمريكية، والتي حددت في كثير من الأحيان استراتيجيات الكتابة الفنية والمعمارية والتركيبات المجازية للنص، وحتى أبعاده الفلسفية المحمولة على مضامين معرفية وتاريخية تتقاطع مع الأصول الأدبية الغربية، وأيضًا مع الأصول المعرفية للبيئة العربية والمصرية، ومرجعياتها التاريخية والأنثروبولوجية الموروثة، هذه المعايير الفنية المرتبطة بآليات إنتاج النص، من حيث التكثيف في اللغة، والتركيبات الاستعارية والكنائية، والإحالات المعرفية إلى النصوص التاريخية خاصة الدينية والكتابات الصوفية، تلك الآليات التي استثمرت الرؤية «الأدونيسية» في الكتابة بتنويعاتها المختلفة، ومنها أيضًا النصوص التي ابتعدت تمامًا في إحالاتها التأويلية عن المرجعيات الأيديولوجية السائدة، فلم تعد مرتبطة بالقضايا الاجتماعية والسياسية بأشكالها المباشرة، وإنما انبعثت بشكل أساسي من أزمة «الهوية الذاتية» وتشكلاتها في عوالم ما بعد الحداثة، والتي فجرت كل الأسس القديمة التي تمتلك تعريفًا أرثوذوكسيًّا للذات، في ارتباطها بالمنشأ الديني والقومي والسياسي، هذا التشظي المفهومي الذي خلق إشكالية كبيرة للمجتمعات الحديثة التي خرجت من الأطر القديمة للدول ما قبل الرأسمالية، والتي أعادت دمج الإنسان في المنظومات الإنتاجية الجديدة، هذا التطور الجذري شكل انسلاخًا هائلا للمفاهيم القيمية والجمالية والثقافية للإنسان الحديث، ربما أدخله في جدل مستمر واستنزافي ليعيد تعريف نفسه و«ذاته» داخل هذا الإطار الجديد للمجتمع.

مع هذا الجدل المستمر والحي، أصبح لوجود الذات وترسخها داخل النص الحديث مركزيته المستقرة، ولكن تختلف بالتأكيد طبيعة تلك المركزية ومدي تأثيرها في رسم المصائر التي تؤول إليها تلك الذوات الباحثة عن المعنى، والحفاظ على روح «الهوية» من التشتت والانسلاخ والتحطم تحت وطأة الحياة المعاصرة وإشكالياتها المعرفية الثقيلة.

أصابع مقضومة..
كيف تخلق الذات نفسها عبر الندم والغياب

ما نراه هنا في نصوص الشاعرة «ديمة محمود» في ديوانها «أصابع مقضومة في حقيبة»، الصادر عن دار

الأدهم/ 2021، ومن خلال اثنتين وعشرين قصيدة، تلك المركزية «الأنثوية» التي تضاعف من حمولتها المعرفية، مرة لأنها ذات تحاول رصد العالم من خلال اللغة الاستعارية التي تحاول هدم العالم وإعادة تأويله، ومرة أخرى من خلال مركزية الرؤيا الأنثوية التي تضع خصوبتها كبذرة أولي لميلاد مجتمع جديد.

في نص «كأس اللوتس» تقول:

أجثو في كنف «رع» بينا يلفني بذراعيه منفلتا من عرشه السماوي،
أغمض عيني وأرفع رأسي نحو وردته اللاهبة
فتشهق الحكمة لاهجة من آبار المسام
ها هي ذي الألوهية الحقة
ونحن.. ألم نركض إليها مختالين
في قوس من الألوان والأنوار التي لم تفطم بعد؟!
ليتنا لما شاهدنا زورق التكوين يمخر في البحر الهائج والضباب
ما تركنا زهرة اللوتس تحمل كأس دمعها البراق وحدها
وانشغلنا بنقش مفتاح الحياة
وتزيين جنائن السلام بالأنجم والسنابل
رِني ارتعشت على صولجانك واتقدت منذ ابتداء الكلام
رمسيس –وقتما كان في ميدانه– أسعفه اخضرار التأويل
وفطن إلى أن شهدك الأحلي ما زال مخبوءًا لي في الملكوت
ثبت يديك على ركبتي
أجل.. هكذا
فنحن منذورون –قبل الأزل– للرفيف.

في النص نرصد تجلي الهوية الأنثوية للذات في نشأتها الأولى/ ارتباطها بألوهة الخلق والتكوين، في قدرة الخصوبة على إعطاء الحياة رونقها وروحها، من رحم المرأة يولد السلام، زهرة اللوتس المكثفة الدلالة في وهب السلام للأرض، وهنا نلمح أيضًا تعقب القراءة الأنثوية للتاريخ الذكوري المهيمن، وسيطرة الحرب على قراءة المشهد التاريخي، فبينما تسجل الفترات الزمنية للحضارات على تيجان الحروب ومعابد الدم، نري الأنثى تؤسس لذاتها المناقضة، الخالقة للحياة مقابل الموت، السلام مقابل السبي، الأبدية مقابل دفن الروح.

المركزية الهشة/ التداعي الحر للذات

بينما تستمر الشاعرة في بنائها للعالم المضاد، نرصد انهيار الواقع وأزماته الوجودية المؤلمة، تحولات الإنسان وسجنه داخل استهلاك الذات، إنها القدرة الهائلة للبناء مقابل الهدم، ولكنه بناء مجازي سرعان ما يسقط نتيجة تناقضات النص، الهزيمة والنصر اللذان يوضعان في كفة واحدة مقابل لا عدالة التأويل، ففي الخارج لا توجد ذات منتصرة وقادرة على النجاة، الأمل واليأس يولدان من رحم واحد، فتتولد معادلات صفرية تستنزف النص داخل تضاداته اللانهائية.

في قصيدة «دوائر في حفيف» تقول:

كانت الوسائد مبللة بالمراس والتردد حين أفضي البئر بمزاميره البكر
وهبت بساتين وبحيرات



كخولي خمسيني يلاحق شيبه بالسواد
تشنق شجرة الصفصاف بيوت الدوري والعنادل
بينما نصعد كجعرانين على الجذع نتلكأ في بروزات اللحاء
فتغض الطرف عنا ديدان وكهوف
يسيل نهرانا بأبواب الدير السبعة
نغتسل بالرحابة الملآنة على مصراعيها
ننحت بأناة حقول الخفة
نراود الطفو والغرق والشك واليقين
طفلان كنا لما فتحنا أفواهنا على العشب
نقطف السماء بتلة بتلة
ندحرج الشساعة البردانة

وكبرت قبيلك مثل وحش يشيد عروشه في أفنيته الخلفية
سرَتْ حُمَّانا أكثر من اللازم في طريق الغابة
فكانت عبئًا على اليخضور والأعشاش
لم تحتمل الغزلان العرق ولا الهذيان
ولا عقيرة اللهب والفحيح
ولا امتزاج النقطة بالنقطة
ولا ارتعاش الدلتا
صار الفرار حتمًا على الفراشات
وردمت الثعالب الأوكار
للبياس رائحة السفر وطعم السير بساق ونصف
وصرير نصل في السكون
هذه الستائر المهلهلة لا تليق به
والسقف لم يعد سقوطًا
لا ناي يوقظ الوردة
وما من مياه في النبع.

في هذا النص نرصد ارتفاع موجة الشبق حتى تتفجر بعالم بدائي نقي، تعود الشاعرة في تأسيسها للذات إلى رحم الغابة، بمعاييرها البدائية التي تحافظ على توازن العناصر، الخلق المستمر مقابل الموت المؤقت، نري توغل الشاعرة في استثمار غواية الشهوة لاصطياد جماليات النجاة من القبح والألم والخسارة، الجري في نقاء البساتين وعذوبة الأنهار، والاغتسال برحابة المدي، ولكن بينما تستمر لغة النص في التوغل داخل غريزتها، يبرز التأويل الضد الذي يرى الواقع خارج النص/ اللغة في مقابل تأويلها المضاد، وكأن لحم النص يأكل نفسه، تلك الذات التي لا تكتمل أبدًا، والرؤيا التي تعجز عن تحقيق نفسها، فبالتالي تتبدد أوهام الاكتمال النصي الذي تتخذه قصيدة النثر كآلية لشفاء الذات من زيفها المفهومي، عدم قدرتنا كذوات منزوعة الروح على منح العالم فرصة لتفجير بنيته المتآكلة نتيجة العفن والفساد والقسوة.

الوجود المتآكل..
البذرة الفاسدة داخل بنية النص

يحمل الديوان في بنيته نفيًا للمعنى، ليست رغبة في إعطاء شكل من أشكال الحذف الاعتباطي للدلالة، ومد النص على أفق التعددية الدلالية، بل تعتمد نصوص

الديوان على هدم النظرة الرومانتيكية للشعر/ الواقع، في محاولة لتعرية الذات من أوهامها باحتمال وجود جنة مفقودة قابلة للتحقق، تلك الرؤية الأبوكاليبسية المعتمة ترى الحياة من منظور موضوعي، ترصد البنى الاجتماعية والسياسية بشكل غير مباشر داخل قراءة المسكوت عنه بين طيات النصوص، نرى الذات وهي تتحطم وترى أحلامها تنكسر في رؤيا كابوسية، كما ترصد الطبيعة في تحولاتها المؤلمة عندما يبدأ الإنسان في التوغل داخلها بالفساد والجشع والنهب المنظم، تحاول الشاعرة إيصال تلك الرؤية الشديدة الألم لنعيد تقييم علاقتنا بالعالم، التفكر مليًّا في معنى بقائنا على الأرض، كذوات قابلة للموت والتعفن والانتهاء بلا أثر، أن نعيد طرح عملية الوجود ذاتها باعتبارنا جزءًا من الطبيعة يجب أن نحترم قوانينها الغريزية التي أسست للمعنى والهدف والغاية.

في نصها الملهم «برواز مستعجل»:

حُرث النهرُ وتجلي كحرف واو في الآثام
صاحت يمامة أين تاج المياه ولؤلؤها
أين الشجو والنحيب والنشيج والعتبى
أين العيون التي فارقت النبع

ثم تمضي في النص وتقول:

كذلك كنتم وكنا وسنكون
يرتد البصر حسيرًا بينما نظل وتظلون في العماء بضع سنين
نظل كأخطبوط هائج بلا أطراف على نافذة اللازمن
عانة الطريق قصيرة والأحصنة تركض بسرعة
هل كانت الأوزار أثقل من دمنا فهوينا تحت الجلود
كان الفراغ كبيرًا جدًّا على مقاساتنا
وكنا ضئالًا في جيوب مخرومة..

الأنوثة التي تبحث عن اكتمالها الضلع المفقود

تتمتع الشاعرة بروحها المتفردة، التي تصبغ الشعر بألوانها الصاخبة بالحياة، شاعرة تمتلك لغتها النقية الحادة الموغلة في الصرامة والرقة في آن، وتستعملها ببراعة في تكثيف رؤية النصوص واستكناه معالم الوجود، ولكنها أيضًا ترسم وجها غير مكتمل الملامح، النصوص في هذا الديوان متعددة، تلك التي تبحث عن حبيب/ ظلها الآخر، في رحلة لأصابع عمياء ترصد بدقة ملامح الآخر، محاولة الوصول للمعني الذي يعمق من شعورها بالحياة/ الإشباع، وبداية الشغف بالتفاصيل التي تخلق أبعادًا للعالم.

في نصها «نوتة لأقمار زرقاء» تقول:

كنت أمد البساط وأتحجج بانحساره
آتيك لاهية عما يخبئه السقف من أسفار وحلوى وأحجيات
تزعم أن الليل يطرق الباب
وتقول: نحن نخشي الليل! أنخشاه؟!
أجيبك: لا
نفتح ذراعينا له فنأخذه ونشلح ما يظنه الآخرون نحن
لنصبح أنا وأنت إيانا
ونرج أرض العالم بأقمار زرقاء تخرج من صدرينا
قبل أن تبتلعنا الأبدية

ثم تمضي لتقول في نهاية النص:

الطريق القصيرة تلهو بِعضِّنا، ريثما نتقاسم الحلكة
هنا تمطر بلا برق لكننا سنقطف الوردة
للوقت أفلاك خارج الزمن تسكن النبوءات والأعشاش
يا عصافير أوبي معي
اغسليني برائحته
عمديني بصهد حماه
علني أنام في الأبد
وأقسَم صدره لأوكار من العنب والكمنجات
وأطوي الظل في هيئته.

تبدو ملامح الآخر هنا غير واضحة تمامًا، إنها الملامح التي تعيد رسمها بإرادتها الحرة، وتخيلها الذاتي، عبر وجود مركزية ثقيلة للأنثى، تريد لها أن تكتمل بحضور الآخر، ولكن ليس من خلال غيابها هي، ولذا نرى دائمًا عبر نصوص الديوان تلك الرؤية المتفجرة بالحب والشغف والنشوة بحضور الآخر عبر دخولها كعناصر مضافة لذاتها هي، وليس عناصر تعيد تكوينها ودمجها في المنظومة الذكورية السائدة، هناك وعي عميق لدي الشاعرة بتلك المعادلة الدقيقة التي تمنحها الشعور بالاكتمال بقدر ما تمنحها الحب والذوبان في معية الآخر.

السقوط في بئر الأنا..
غواية التأرجح بين المعني واللامعنى

تتبدى بأشكال متعددة صورة المرأة الشاعرة العصية على التنميط، كما هي أيضًا تواقة للوصول لنشوة الحب، تلك المسافة التي لا نستطيع أن نحددها بدقة كلما توغلنا داخل وعي الشاعرة الممتلئ بالصور المتداعية، وتلك الموجات المنداحة بكثافة بلغتها الحادة والشاقة والنقية تمامًا أيضًا، الشاعرة التي تحاول الهرب من وعيها الثاقب ربما بزيف الحب بصوره النمطية الموروثة، بالذاكرة الرومانتيكية التي كسرتها وطأة ما بعد الحداثة التي أدخلت كل مفردات الحب والجسد والهوية والذات داخل أنماط التسلع، وبالتالي الشاعرة تظل تبحث عبر ذاكرتها الشعرية عن معنى الحب، معنى أن تظل حية بينما يتآكل جسدها، ما معنى هذه الحياة إذا لم تولد هي من رحمنا، وليس العكس.

في نصها الأثير «شرفة وبيت في كازابلانكا» تقول:

وأنا أنظر إليَّ في خط الأفق
سقطت حنجرتي
لو فتح الحب بابه على مصراعيه
لما بقيت أفتح النوافذ كل ليلة وأترقب
كنت أنظر إليَّ في تفاصيل المباني
في الغبار الخفيف
الذي يتسحب بصمت حتى لا يلتفت إليه أحد
بدعوى استعادة الرونق
في هدوئه الزاعق ولسان حاله يقول:
ألتصق كي أختبئ أو أبقى
أقاوم الزحام ونداء الباعة الجائلين
وقبلة متروكة على الرصيف
سأقول للغيمة المعلقة ورائي
عن هزائمي كما انتصاراتي اللامتناهية
سأفوض الشرفات الصغيرة على امتداد الشارع
بحمل حقائبي الثقيلة
أفرغت جيوبي لأكون خفيفة وأنا أتعلق بك
لن أنتظر المارة، ليس لأنني أخشاهم
لكنني ابتلعت هواء البيت الدافئ ورائحة ذاكرته العتيقة
ربما التفت إليَّ الحب حينها
وفتح مصراعيه
آنئذٍ ترددت أصابعي في البزوغ
اللقمة التي في حلقي ظلت معلقة بين غيبين
استطلت لئلا يظن المارة أنني بلا جناح
هاتفني دبيبك في إبطي
الوردة التي تناثرت للتو في فمي
اسمك الذي منذ أربعين عامًا تصيبني ذات القشعريرة وأنا أسمعه.

وفي نص آخر، تتكثف تلك الرؤية، بنعومتها الطاغية الموغلة في الحنين، باستثمارها الناجح في استهلاك الذات، وانهيارها العاطفي، قدرتها على إبقاء النفس ولو مجروحًا داخل سجن الرئة المصابة بالندم، الشعور بنمل التفاصيل الصغيرة يتآكل إخمصي قدميها.. لتسقط على ظلها المتهدم:

«كل دا كان ليه»:

كنوتي أرمل عدوت دوني وأنا أجدف خارجك
طويت معه الطحالب وأطراف الشتاء
وقلت للسمك اذكرني فيمن عندك
لم أتأهب للترع ولا لسخام العواصم وترهل النجوع
إني ذاهبة إلى آجالي بلا صدى ولا شباك
عبثًا أنتشل رجلي كلما انغرزت
وأجمع ما تفرق من مياسم
أقتلع النهر من خاصرتي
تنفرط سرتي وتنفتح على هاوية لأحشاء وفزع غير مختارة، أكشط الجوز والشعر والهستيريا من رأسي
الفك الماضي يسلخ جلدي
والقمران يضمران بسذاجة
ساعدي الأيمن يتشبث بـ«في يوم وليلة»
بينما الأيسر ينسدل هاربًا من مفصل كتفي
نحو مسمار يصرخ رأسه «كل دا كان ليه»
استهلاك فانتازي للفقد لا يكل
ذروة التخلي تنكمش كعاصفة تأكل الطواحين والدود
أطرق قدمي بقادوس بارد
مستسلمة أنزع عضلة القلب من تجويفي الصدري
وأمسح آثار الدم
هات عينيك الآن أثبتهما هنا
بؤبؤاهما يكفيان للتفيؤ
«بعيد عنك حياتي عذاب» تعويذة الونس

«مشغول عليك مشغول» بوابة سمسم على شواهد الأحياء
ولأن» الناس المغرمين ما يعملوش كدا»
أغيب في حلول كلما اقتربت الحقيقة.
عبر تناصات متعددة الإحالات، تأخذنا ذاكرة الشاعرة إلى استحضار الصور الحنينية القديمة، عبر الأغنيات القابعة في زوايا العقل، وعلى امتداد النص ترتكز آلية الاستدعاء على تفجير الشعور بالحنين، الاستئناس بالماضي فيما يبدو الحاضر شديد الألم والقسوة، ولذلك تمثل الكتابة عبر استدعاء الماضي بأيقوناته الشعورية الممتلئة، وسيلة للتخلص المؤقت من الشعور بالندم/ الاستسلام/ الهروب إلى الظلال، كما تتوضح هنا الملامح الحقيقة للشاعرة عبر مرآة اعترافاتها المتدفقة، بقسوة التذكر، بإدراكها بأصابع الزمن التي تعصر قمريها الناتئين بصلابة، الشاعرة التي تبكي ذاتها التي لم تنجح في تحقيق وجودها الهادر، فكان العبور الرقيق إلى الهشاشة، الكتابة عبر السقوط في بئر الأنا، ورؤية القاع صافيًا كمرآة.
في النهلية، تبدو التفاصيل الدقيقة التي استطاعت النصوص أن ترتكز من خلالها لصنع حضورها الذاتي المؤقت الحاد، في مواجهة الفراغ/ الغياب، الذي تضعه آليات ما بعد الحداثة في تحديها القوي لنفي أي إثبات للمعني، هنا محاولات الشاعرة في خلق مركزيتها الأنثوية التي استطاعت ولو عبر محاكاةِ لوجود عالم آخر استعاري، تحقيق تحررها الهوياتي ورؤية انعكاساتها الذاتية في مرايا الكتابة، نري كل مفردات الشاعرة التي نجحت في توظيفها ببراعة لتصميم هذا العالم الاستعاري الآخر، ولكنه أيضًا ليس العالم المثالي، بل هو تصور الذات لنفسها، والتحديق داخل فراغها الهائل وهزائمها المؤلمة، وبالتالي خضوع هذا العالم لكل آليات إنتاج المعنى داخل عالمنا الاجتماعي، نري الحب كما نري الفشل العاطفي، نري الحلم والأمل في خلق حياة بديلة كما نرى الرعب والحروب وقسوة السلطة وتوحشها، ومن هنا تنجح الكتابة عبر التداعي الحر، والصدق في تعرية الذات، على خلق المسافة الواعية بين الشاعرة والمتلقي ■

ديمة محمود

أزعم أنني سأترك بصمةً شعريةً خاصةً ومغايرةً تميّز صوتي عمن سواه

كنت الطفل المسالم الهادئ الذي يمارس رفضه وتغييره بهدوء وعلى مراحل. لا تحتفي ذاكرتي عادةً بخلفية الأشياء (والأحداث لديّ تصبح أشياء، ربما من باب الإزاحة أو حتى الإلغاء) وأقصد هنا أن النتيجة ما يهمني ولذلك أعرف فقط أنني لم أحب يومًا ولم أستسلم لأن أكون رهينةً لأحد ولا لفكرة، وطال الوقت أو قصر كنت أغير أثوابي بشراهة طيلة حياتي. ربما يرى البعض في ذلك نفاقًا أو تذبذبًا أو حتى فقدانًا للذات، لكنني أفهمه نضجًا وذكاءً واختيارًا ناعمًا لخياراتٍ متعددة في آن، فأنا أريد دومًا أن أحصل على ما أريده وبشدّة، وعادة لا ألجأ للصدام، وليست خسارة الطرف أو الأطراف المعنية أمرًا ذا أولوية لديّ.

في فترات سابقة من حياتي اتخذ التمرد والتغيير شكلًا سُلّميًا، بمعنى أنه كان يرتفع لأعلى بقدر صغير ثم يمتد عرضيًا، ولنكون أكثر موضوعية

فيمكنني أن أشبهه بالدالة الدرجيّة، بمعنى أن كل مرحلة تالية لم تكن بالضرورة ذات صلة بما قبلها أو نتيجة لها. لكن منذ أن أمسكتني القصيدة عصاها السحرية تغيّر الأمر ليصبح ليس محسوبًا بهذه الدقة، بل غير محسوب بالمرة، وغدا أقرب إلى رسومات لونية ومخرجات بصريه ليس من السهل تحديد أيها أقوى أو أكثر غنىً، أو حتى حدةً، لأن الأمر نسبيّ ومتفاوت حسب ما يراه الآخرون المعنيّون به (حسب ما يعتقدون).

الأكيد أن القصيدة اختصرت عليّ كل ثوراتي القديمة والحاليّة واللاحقة وجعلتني متوّجةً على نفسي، متمردة أكثر، لكنني في الوقت نفسه أخرج في كل مرّةٍ أكثر سلميّة وهدوءًا ويقينًا بأن التمرّد هو طريقة حياة. القصيدة هي عصاي السحرية الجديدة لممارسة تمرّدي، وهذا لا يرتبط بنصوص بذاتها ولا بتناولٍ محدّد، فالأمر أكبر من ذلك، فالقصيدة هي لغتي التي أواجه بها كل أنماط الحياة والأفكار والمعطيات بلا استثناء.

الاختيار الحر انتصار، والانتصار طاقة مذهلة للكينونة المتّقدة، والفعل ودوافع الفعل والابتكار، ولهذا مثلًا فإنّني رغم تخصصي في علوم الحاسبات والإحصاء وعملي في هذا المجال سنوات طويلة أبدأ عملًا جديدًا منذ ست سنوات في التعليق الصوتي، وأثق أنني سأثبت كفاءتي فيه وأحقق ذاتي وطموحي فيه.

وصحيح أنني درست علوم الحاسبات والإحصاء وعملت أكاديميًّا في نفس المجال، لكنني ظللت معلقة باللغة، ورغم انقطاعي سنوات كثيرة عن الكتابة لكنني عدت بشغف الضائع إلى بيته. اللغة بيتي وأنا الشجرة التي تثمر قصائد. الرياضيات والبرمجة ربما تواءمت مع طريقة تفكيري في التخطيط وإدارة شئون الحياة أحيانًا، لكنها بصراحة كفعل لم تتماش مع روحي، فروحي كانت أقرب للّغة منذ طفولتي. وأذكر هنا أنني كنت مشاكسة في حصص اللغة العربية، وكان هذا يستقبل بمحبة غالبًا، فمهارتي لم تكن لتخفى على أحد، لكن قد يشوب ذلك بعض الحذر، فقط حينما يتأكد أن وجودي في الفصل يشكل ورطة. وعمومًا فقد اتضحت قدرتي اللغوية في المرحلة الإعدادية، ليس في النحو والصرف فقط، وإنما في كتابة موضوعات التعبير التي أندم حقًّا أنني لم أحتفظ بأيّ شيء منها. لكن لأن الأمر كان أسبق من هذا بكثير، فإن أول ما يمكن اعتباره محاولة شعريه كان إهداءً لأمي وأنا في العاشرة من عمري، وسميته (كرة الضياء)، أتأمل هذا العنوان الآن وأنا في ذلك العمر وأقول يالها من استعارة مبكرة جدًّا. وعلى أيّ حال فأعتقد أنّني ولدت شاعرة، أو على الأقل ناسكةً في محراب الشعر. ظللت مفتونة بالشعر لا أكتبه بقدر ولعي بقراءته وترديده وإلقائه وتدوينه. وأذكر أنني في نفس السنّ أو أقل بقليل ألقيت قصيدة للشاعر هارون هاشم رشيد، أيام أن كان النضال الفلسطيني لا يزال يحتفظ ببريقه ووقعه في وجدان الناس، وأذكر تمامًا كيف بكت الحاضرات وأنا ألقي تلك القصيدة. لا أذكر بعد ذلك أنني عاودت كتابة



الشعر في سن قريبة، لكن الأكيد أنني كنت أكتب موضوعات متميزة ومبهرة في مادة التعبير، كما أنني كنت مولعة بحصتي النحو والأدب، وكثيرًا ما صححت أخطاء للمعلمات فيهما، أذكر أن هذا حصل أول مرة وأنا في الصف الرابع.
عدت للكتابة في المرحلة الثانوية، ترافق هذا باختلاس العديد من الكتب المختلفة من مكتبة أبي الضخمة، في المرحلة الإعدادية أولعت بجريدة القبس الكويتية التي كانت بالنسبة لي نافذة موسوعية نحو العالم، تلبي إلى حدٍّ كبير –مع صغر عمري– رغبتي وعطشي للمعرفة. وحرصت أن أدون ما أكتبه أو يعجبني في دفاتر احتفظت بها لفترة طويلة، ثم أهملتها وضاعت. منذ سنين الجامعة الأولى ولسنوات لم أنقطع عن القراءة رغم انقطاعي عن الكتابة لانهماك أعمى وغير محسوب في التحصيل الدراسي، والدخول في معمعة العمل ثم تكوين أسرة.
لكنني أدركت فجأة وعلى غير انتباه –ربما– أن ثمة ما فقدته دون أن أنتبه وقتها، وسقط مني في الطريق، ولم تستوقفني لأجل فقدانه نفسي ولا أحد أيضًا.. ثم بادرني بعد سنوات طوفان عارمٌ من الكتابة، ووجدتني مستسلمة له. لم يكن هذا الانفلات عفويًّا ونيِّئًا كما قد يعتقد البعض، بل كان نتاجًا مختمرًا لأعوام بلا كتابة. لم يبدُ شعري وليدًا أو طارئًا أو غرًّا أو هامشيًّا، بل انطلق من عمق العمق، وكان قويًّا لا يحده فضاء.
وإن كان لا بد من بعض الحديث عن الكتابة والشعر فإنّني أرى الكتابة فعل اكتمالٍ يجعل من اللا والنقص مادّته ومنهجيّته وفوضويّته أيضًا، حين يجنح خارج الأسوار والفراغ معًا، فيعبىء ذاته من ذاته أو فراغًا بفراغ أو هشاشةً بهشاشة، مستعينًا باللغة والإيقاع والمجاز. وكتراكم معرفيّ يتبدَى أنّ ثمّة خلخلةً ما تطلّ برأسها ما بين هذه المفارقات، التي وإن جنحت أو بدت كتهاوٍ ما، إلا أنّها تتقدم وتصعد بشكلٍ أو بآخر. ولا تلْبث أن يستقيم فيها عود لتتوازن معرفيًّا وفنيًّا. وذلك في استدعاء ملحوظ لحضور اللاحضور وكلام الصمت وتداعي اللاوعي في حيز الوعي. قد يكون السؤال هنا: لماذا الشعر؟ ربما لأن الشعر بتكثيفه وموسيقاه معًا يسحبني إلى نقاط اللامحسوب واللامتوقع، كما أن موسيقاه أيضًا هي التي تجعل للفوضى والتمرد بهاءً يتسرَّب أو يندفع متجاوزًا رتابة الكتابة النثرية وثيمتها السرديّة، ويتقافز في اللحظة نفسها بحيث لا يمكن –بين جملةٍ وأخرى وربما بين كلمةٍ وأخرى– أن تكون الحالة الشعورية للشاعر والمتلقي واحدةً أو ثابتة. كما أن لاتساع طيف التأويل والإسقاط ما بين الشاعر والمتلقي، أو ما بين المتلقين أنفسهم، جماليةً فذَّةً تميّز كثيرًا بين الكتابه النثرية والشعر.
النصّ الشعريّ ابن الحالة أحيانًا، ووليد الصدفة والعدم أحيانًا كثيرة. النص قد تفرزه سكين تقطع روحك أو أصابعك، أو منجلٌ يقلم الأشجار ويجز العشب، أو تنكشه إبرة ترتق ندوبًا لتلدَ ندوبًا أخرى. وقد يأتي من ماء يسيل بشدة أو برقة

فيحفر مجراه بلا اكتراث، أو من هواء يتسلل مندفعًا من كوة متروكة بلا إغلاق، أو من جذع ارتطم بشدة دون أن ينتبه له أحد، أو من سقف مفتوح فوق هواجسك، أو من دمٍ متخثر أو حديد صدئٍ أو حائط متكلس أو من عجين مختمر سقط من العابرين أو حتى من مزمار أو صراخٍ في شارع جانبيّ.

سيظل الشعر هو كنز اللغة وسر الفن في ممارسته كرقصة، وليتحقق ذلك بأفق مفتوح علينا أن نتخلى عن إغراقه في النمطية والذاتيه المتجهمة غالبًا، أو المسخ الذي لا يعدو كونه هذيانًا، يحاكي تجارب عربية مستنسخة عن غربية مشوهة أحيانًا أخرى، لننطلق نحو فضاءات أوسع من الابتكار والتوجه إلى العالم بلغة كونية ونبتكر أشكالًا غير تقليدية داخل القصيدة، ونفكك كل القيود التي تبدأ من اللغة بالشعر.

يلزمنا أيضًا أن نراجع كتابتنا الشعرية ونحدثها، وننتشل اللغة والصورة معًا من دوائرنا المغلقة والمغلّفة، ليس في الشعر وحده بل وفي النقد حينما يكون هناك ما يستحق أن يسمى نقدًا. وبشكل أدق فإن واقعنا الثقافي الذي لا ينفك عن أحوالنا كلها بحاجة للتغيير. وحينما يحدث هذا فإن الشعر كل الشعر سيستعيد جوهره. عمومًا وحتى لا أبدو حالمةً أقول أن علينا جميعًا كشعراء أن نمارس هذا فرديًّا.

أمّا ما يقال من تغيير الكتابة والشعر للعالم والقضاء على الأرواح الشريرة ليصبح عالمًا ورديًّا، فهذا محض وهم وهتاف أجوف، لا المدن الفاضلة حقيقة، ولا المثقف نبيّ أو قديس، ولا العالم وأشراره كلاب «لولو» أساءت الأدب. والكتابة ذاتها فعل متناقض في عالم متناقض، فمن أين وكيف يكون لها جدوى؟! الكتابة شكل من أشكال الفِلاحة أو الركض أو الصراخ أو الغناء أو اللعب أو الرقص، وحتى تكسير الزجاج، أو العبث أحيانًا.. هل هي عزاء أو مرض؟ ربما.. لكن الأمر ليس مطلقًا على أي حال، بمعنى أنّ هذا بالذات يرتبط بتفاصيل وسياقات معينة.

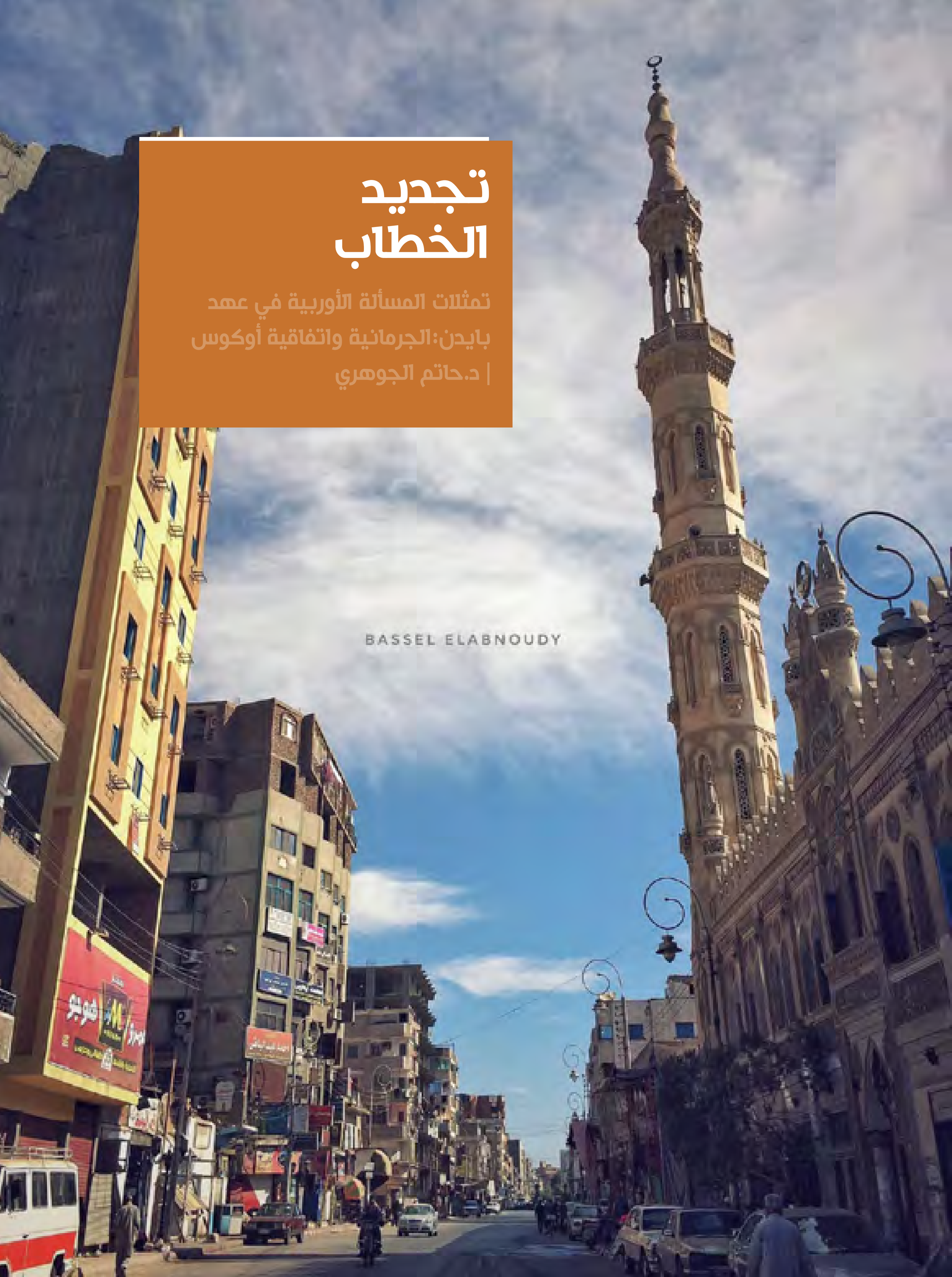
قصيدتي التي أكتبها تنهض باللغة الشعرية إلى جانب الرؤية والفكرة والذائقة. وصحيح أنّني لا أجترُّ خطابًا ماضاويًّا مهترئًا شائخًا أمام الحاضر والمستقبل، لكنّني لا أهتك قيمة الشعر باستسهال مريب يهشم قداسة الكلمة ممثلة في الشعر وجماليته. رؤيتي لما أكتبه وسأكتبه من الشعر أنّه يخلق ذاته من ذاته، ويؤمن بحريق الذات الذي يفجر كل طاقات النفس البشرية ليحقق كينونتها، كما أراه لنفسي ولكل إنسان في هذا الوجود المتناقض، والذي من تناقضاته يمكنه أن يشق طريق اكتماله وكينونته، والكلمة الشاعرة زاد ورسول ورسالة في ذلك. وأزعم أنني سأترك بصمةً شعريةً خاصةً ومغايرةً تميّز صوتي عمن سواها. ليس تعاليًا بالتأكيد، لكن إمعانًا في الخلق والابتكار والغنى للإبداع. لذا لا ولن أستنسخ نفسي من سابقين أو معاصرين، وإن اطلعت واستفدت من كل ذي قيمة وإمتاع.

أخيرًا أشير إلى نقطتين، أولاهما ما شاع من لغة مألوفة لدى بعض الشاعرات من استسهال الصوت الأنثوي وتكريسه في خانة «النسوية» هو تفتيت لهوية الشعر التي لا ينبغي أبدًا أن ترتبط بجنس دون آخر أبدًا، وهو تنحية لتقانة اللغة والشعرية والرؤية التي لا يفترض ولا ينبغي أبدًا أن تكون حكرًا على الرجل، ويرتبط بهذا (وبالنقطة التالية كذلك) ما أسمّيه بـ«ترهّل النص النسوي». والثانية، أن هناك هجمة حثيثة واعية ولا واعية، يدعمها تهلهل المشهد الثقافي بشكل عام وانتشار الشللية والاستقطاب، وذلك لإفراغ المشهد الشعري من الشعرية الحقيقية، ومن القيمة والمضمون بتصدير السطحي والأجوف والفارغ إلى الواجهات، وتنحية الجيد لمصلحة كل المصالح إلا روح القدس في النص. وهذه جريمة شركاؤها كثُر، لا تكتمل مقاومتها إلا بالإصرار الفرديّ (أولًا وثانيًا وعاشرًا) على تقديم الجيد وتطويره، والارتقاء به، وعدم الاستسلام أمام أمواج الخواء الشعري المنتشرة ●

تجديد الخطاب

تمثلات المسألة الأوربية في عهد بايدن:الجرمانية واتفاقية أوكوس

| د.حاتم الجوهري



BASSEL ELABNOUDY

د.حاتم الجوهري



تمثلات المسألة الأوروبية في عهد بايدن: الجرمانية واتفاقية أوكوس

مقدمة

في فترة حكم دونالد ترامب وخضم صعود صفقة القرن وأزمة السد الأثيوبي والحرب التجارية مع الصين؛ نشرتُ دراسة بعنوان: «ما بعد المسألة الأوربية: كورونا كمفصلية ثقافية للذات العربية»[1] وطرحت الدراسة فرضية علمية لتوصيف المسار السياسي الذي اتبعه ترامب والفلسفة الثقافية والحضارية الحاملة له والتي تكمن خلفه؛ معتبرة أن هذا المسار كان ذروة تناقضات ما أسميته بـ«الذهنية الجرمانية» (Germanic Mentality) الكامنة خلف النموذج الأوربي/الغربي الحالي.

وأن هذا المسار يعد الدالة الأوضح على تحول النموذج إلى «مسألة» إشكالية تستعصي على الحل، وقد استهلكت صلاحيتها فيما يمكن أن يطلق عليه «المسألة الأوربية» (European Question)، وتصورت الدراسة أننا بصدد الدخول في مرحلة «ما بعد المسألة الأوربية»، وهي مرحلة بينية سيكون العالم متأثرًا فيها بمخلفاتها ومتلازماتها الثقافية القديمة، لكنه سيسعى للبحث عن مقاربات وطرق جديدة للحياة.

وَرَدَّ البعض على الفرضية العلمية التي طرحتها الدراسة –وصحبت بالعديد من المقالات في حينه أيضًا– بأن ترامب كان شخص يميني «جمهوري» متطرف، وأن الانتخابات

الأمريكية أتت بجو بايدن وصححت مسار الامبراطورية الأمريكية الليبرالية، وأعادت «الديمقراطيين» وحزبهم الأقرب للإصلاحية والحريات والانفتاح والبعد الاجتماعي، وأن دونالد ترامب والتناقضات والشعارات اليمينية المتطرفة التي فجرها ذهبت بلا رجعة.

من ثم في هذه الدراسة سوف أطرح فرضية تؤكد على فرضية الدراسة السابقة؛ وهي فرضية أن «المسألة الأوربية» و«الذهنية الجرمانية» المتطرفة العنصرية التي تقف خلفها لها الولاية والهيمنة الكامنة والمضمرة، على كافة الأشكال السياسية العليا في الدول الغربية/ الأوروبية وعلى رأسها أمريكا، وأن الجرمانية والمسألة الأوروبية تعلن عن نفسها بشدة أيضًا في عهد جو بايدن الرئيس الديمقراطي الأمريكي الجديد.

حيث ستبحث هذه الدراسة في تقديم الدليل والشواهد وتتبع «الأنماط الثقافية» (Cultural Patterns)، التي تؤكد على مرجعية «الذهنية الجرمانية» وتفجر تناقضاتها وسريانها في فترة حكم جو بايدن، وساعية للتأكيد على أن فرضية الدراسة السابقة صالحة للتفسير في اللحظة الراهنة مع صعود الديمقراطيين لسدة الحكم، وأن «الذهنية الجرمانية» هي الثقافة العليا الحاكمة للنموذج الأوربي/ الغربي ومعظم تمثلاته.

مع الوضع في الاعتبار تاريخ «الذهنية الجرمانية» وجذورها ودورها منذ القدم؛ وذلك منذ صعود الموجة الحضارية الأوروبية الثالثة فيما بعد العصور الوسطى التي هيمنت عليها القبائل الجرمانية سكان شمال أوروبا (بعد الموجة الأولى اليونانية قبل الميلاد والثانية الرومانية في القرون الميلادية الأولى)، وأن هذه الثقافة الجرمانية بذهنيتها الكامنة تفجرت ووصلت قدرتها على الحفاظ على تناقضاتها إلى الصفر.

وأنه لا الليبرالية الديمقراطية الإصلاحية ذات البعد الاجتماعي والفكر المنفتح على قبول الجديد والمتعدد الثقافي والاجتماعي مع بايدن ستكبح جماح «الذهنية الجرمانية» المتطرفة الكامنة، ولا الليبرالية الجمهورية اليمينية المتحفظة الأقرب للتقاليد الاجتماعية الموروثة والمتطرفة في عنصريتها مع ترامب كانت صدفة عابرة.

كما ستختبر الدراسة فرضية استشرافية أخرى ترى فيها الأهمية الشديدة؛ وهي البحث في مآلات «المشترك المجتمعي» وتصدعه بين فلسفات المتون الجرمانية الحاكمة وفلسفات هوامشها العاجزة، مطبقة ذلك على فلسفات ما بعد الحداثة والتعايش أو «إدارة التناقضات» بين المتون الجرمانية وهوامشها، وهل هناك مؤشرات تدل على قرب حدوث صدام كبير بين فلسفات المتون الحاكمة وفلسفات الهوامش العاجزة، في ظل تدافع شعبي وجماهيري محتمل لا يجد نفسه بينهما؟!

وفي سبيل بناء «النموذج المعرفي» الذي تفترضه هذه الدراسة؛ سوف تتبع خلفيات اتفاقية أوكوس وظهورها، وما صاحبها من ردود فعل على كافة المستويات، مقدمة قراءة ثقافية لعوامل ظهورها وآثارها ترصد حضور «الذهنية الجرمانية»، وتؤكد على أزمة «المسألة الأوروبية» وتحول سماتها الثقافية إلى «متلازمات ثقافية» (Cultural Syndromes) عنصرية تستعصي على الحل.

واتبعت الدراسة المنهج التحليلي النقدي الثقافي، الذي يقوم على رصد العوامل والمحددات الخفية الكامنة وراء الظواهر السياسية والثقافية، ومقاربة مناهج الدراسات المستقبلية و«بناء الأنماط» ورصد مساراتها التاريخية والآنية ومشغلاتها، وصولًا لبناء شكل استشرافي لهذه الأنماط والظواهر الثقافية والحضارية.

وتأتي الدراسة في مبحثين هما؛ المبحث الأول: الذهنية الجرمانية وحضورها في عهد بايدن، وشمل ثلاثة عناصر، هي: الذهنية الجرمانية وأثرها في الموجة الحضارية الأوربية الحالية، تفكك مستودع الهوية الجرماني: المكون الأنجلو ساكسوني، استمرار النمط الأنجلو ساكسوني: اتفاقية أوكوس وبايدن، والمبحث الثاني بعنوان: ما بعد الحداثة والذهنية الجرمانية والتصحيح الحضاري، وشمل ثلاثة عناصر،

هي: «الذهنية الجرمانية» بين القشرة الطبقية والعمق الهوياتي، ما بعد الحداثة والذهنية الجرمانية: فلسفات الهامش وجمود المتن، «الذهنية الجرمانية» وترقب «التصحيح الحضاري» الكبير.
وانتهت الدراسة بالخاتمة وأهم النتائج التي توصلت لها والفرضيات التي اختبرتها.

المبحث الأول: الذهنية الجرمانية وحضورها في عهد بايدن

1- الذهنية الجرمانية وأثرها في الموجة الحضارية الأوربية الحالية

من وجهة نظر معينة تبحث في الأنماط الثقافية والحضارية الكامنة والمضمرة تحت السطح؛ يجوز القول إن «الذهنية الجرمانية» كانت هي العامل المسكوت عنه في فهم الموجة الحضارية الأوربية الحالية، والتي تمتد منذ عصر النهضة وحتى الآن، وأنها ستكون أيضًا مدخلًا مهمًّا لفهم مسارات تفككها وآليات ذلك، والمقصود بـ«الذهنية الجرمانية» أي ذهنية «القبائل الجرمانية» المتعددة التي نزلت من الغابة وشمال أووربا متأخرًا منذ أواسط القرن الثاني والثالث ميلاديًّا، وصنعت نمطًا وكتلة رئيسية بوصول نهاية القرون الميلادية العشرة الأولى تقريبًا ثم العصور الوسطى. حيث تمددت من التخوم الغربية أو أطراف الإمبراطورية الرومانية التي شكلت الموجة الحضارية الأوربية الثانية، وشرقًا في روسيا، حتى اجتاحت الإمبراطورية الرومانية نفسها لتصبح القبائل الجرمانية هي المتن الرئيسي في أوروبا القديمة (اليونانية والرومانية) وفي تخومهم في أوروبا الغربية وروسيا شرقًا، إذ «نرى أن أوروبا التي نعرفها اليوم شكلتها ثلاثة عناصر انصهرت مع بعضها في بوتقة كونت بدايات الحضارة الأوروبية، هي ثقافة اليونان القديمة وروما، والديانة المسيحية، وثقافة المحاربين الجرمانيين الذين غزوا الإمبراطورية الرومانية»[2]. ليتسيد العنصر الجرماني بثقافته «التيار العام» في أوربا بأكلمها في نهاية الموجة الرومانية (العصور الوسطى)، إذ «بالتزامن مع انتصار الجرمان سياسيًّا وتحول أوروبا الرومانية إلى ممالك جرمانية، كان نمطهم الحضاري الجديد يرسخ أقدامه في الغرب الأوروبي بوتيرة متسارعة»[3]، ومنفردًا بالسيادة الغالبة في الموجة الثالثة (عصر النهضة والحداثة وما بعدهما)، متفوقًا على مكونات «مستودع الهوية» الأوروبي الأخرى ومهيمنًا عليها، لتصبح عناصر غير ذات تأثير قوي في صنع النمط الثقافي السائد، الذي سيطرت عليه «الذهنية الجرمانية» وذلك في الموجة الحضارية الثالثة التي أخذت شكلها الأبرز صعودًا منذ عصر النهضة.



ومنذ ظهور القبائل الجرمانية في القرون الميلادية الأولى وخروجها من المجتمع البدائي حتى عصر النهضة، كانت فترة قصيرة للغاية في عمر الزمن، فاتسمت «الثقافة العليا» ومحدداتها وكلياتها الحاكمة لـ«الذهنية الجرمانية» بغياب «المرونة الحضارية» بسبب انعزالهم فترة طويلة في الحياة البدائية، فحملت بطبيعتها التاريخية والحضارية سمات الشخصية الرعوية والبدو الرحل، التي افتقدت لسمات التمدن ومجتمعات التحضر والاستقرار، فجاءت سماتها الشخصية محملة بالغلظة والحدة والتطرف في قبول الاختيارات، ثم التطرف في التمرد عليها، فيما يمكن تسميته بـ«الثنائيات الحدية».

وهذا الخروج المتأخر من الغابة والبدائية سيجعل الجرمان يتسمون بغياب المرونة الحضارية، وكذلك قرب الذاكرة البدائية وسماتها المرتبطة بالروابط البدائية التي تتعلق بالقبلية، إذ «بما أن الجرمانيين القدماء لم يتمكنوا من الاعتماد على حماية ومساعدة إمبراطورية بيروقراطية حينما يكونون تحت تهديد هجوم أو مجاعة، فإنه يتوجب على كل رجل وامرأة من الجماعة الامتثال للمبدأ السوسيوبايولوجي الأساسي لحياة الجماعة المتجسد في أواصر التضامن الأسري والجماعي»[4].

فسنجد أن هذه «الذهنية

جو بايدن

الجرمانية» الكامنة التي تقف خلف الموجة الحضارية الأوربية الحالية بأكملها، هي التي منحت النموذج الأوربي شكله المميز في «تطرفها» الديني قرب نهاية العصور الوسطى وقبلها بقليل، وبدا الأمر «هكذا، فنتيجة لتزاوج المسيحية والجرمان في الغرب اللاتيني، نجح الأخيرون في نحت تعبير (الحرب المقدسة)، بعكس ما حدث في الشرق الأوروبي البيزنطي. إذ إن القديس باسل الكبادوكي –أعظم مشرعي الكنيسة البيزنطية– قد اعتبر أن الشهيد المسيحي هو من يموت متسلحًا بالإيمان، وليس الذي يقتل في الحرب بواسطة أعداء المسيحية»[5]، حيث تطرفت «الذهنية الجرمانية» في قبول الديانة المسيحية.

ثم أنتجت «الذهنية الجرمانية» ذاتها «تطرفًا مضادًا» في رفض الديانة المسيحية نفسها قرب بداية الموجة الحضارية الحالية الثالثة، حينما تبنت المادية البحتة سواء في شكلها الليبرالي المنفلت أو الماركسي التنميطي، فيما يمكن أن نسميه سمة «الثنائيات الحدية» –والتطرف البدائي الشديد– التي ستصبح أبرز سمات «الذهنية الجرمانية، التي ستميل دومًا إلى تمثيل وتقديم كافة الظواهر الإنسانية في صراع «ثنائي حدي» متطرف لا يقبل القسمة على اثنين.

وبالتالي ستفرض هذه السمة الثقافية نفسها كـ»ثقافة عليا» حاكمة على عموم «مستودع الهوية» الأوروبي، خاصة في الموجة الحضارية الأوروبية الثالثة الحالية رغم حضور آثار الموجتين الثانية والأولى، ولكن كتراكمات فرعية في «مستودع الهوية» بدأت تتململ من الهيمنة الجرمانية، لكن لم تستطع بعد أن تقف في وجه منتجات الثقافة الجرمانية الرئيسية في عصر النهضة والحداثة، التي تحظي بـ»تقييم اتفاقي عالمي» مرتفع، والتي ارتبطت بالمادية والعلمانية كـ»اختيار حدي» في مواجهة «الاختيار الحدي» الجرماني السابق في نهاية العصور الوسطى بالتشدد في قبول الديانة المسيحية ورفع كهنوتها وممثليه من البشر للدرجة المربكة والمقيدة التي تحدث عنها التاريخ.

وتحول «الاختيار الحدي» الجرماني الجديد في الموجة الحضارية الثالثة نحو المادية والعلمانية، نتيجة للتشدد الكهنوتي والغيبي للكنيسة ورفضها بعض منتجات العلم ونتائجه؛ مما جعل «الذهنية الجرمانية» تتطرف مجددًا وتميل للمادية البحتة والعلمانية ورفعتهما لدور التقديس كـ»اختيار حدي»، ولكن على المستوى التطبيقي لاختيار المادية ظهرت «ثنائية حدية» متطرفة جديدة، إما «المادية الليبرالية» المنفلتة بتطبيقاتها الاقتصادية والاجتماعية، أو «المادية الشيوعية» التنميطية بتطبيقاتها الاقتصادية والاجتماعية.

فهكذا هي «الذهنية الجرمانية» لا بد أن تخلق صراعًا صفريًّا بين شيئين باستمرار لا مساحة للمنتصف فيه، إما الانفلات المطلق للظاهرة البشرية مع الليبرالية المادية، أو التنميط المطلق لها مع الشيوعية الليبرالية.

والملاحظ أيضًا أنه بعد انتصار «الليبرالية المادية» وتفكك الكيان السياسي لـ»المادية الشيوعية» مع الاتحاد السوفييتي قرب نهاية القرن الماضي، بدأت تظهر الآن بعض المحاولات من «الذهنية الجرمانية» في روسيا المهزومة لإعادة إنتاج «الثنائيات الحدية» مجددًا، في أشكال جديدة فيما عرف بمشروع الأوراسية الجديدة وصعودها بـ»ثنائية حدية» جديدة تستلهم استقطابًا بين «المسيحية الشرقية الأرثوذكسية» و»المسيحية الغربية البروتستانتية».

وكذلك تقديم الصين لنفسها كممثل جديد لـ»الثنائية الحدية» القديمة بين المادية الليبرالية الغربية والمادية الماركسية الشرقية، فرغم صعود الصين الحضاري والتقني والعلمي إلا أنها لا تزال تختار إعادة إنتاج تمثلات المسألة الأوروبية الثقافية القديمة، كفلسفة وثقافة عليا، بانتصارها للخيار الحدي القديم لـ»المادية الشيوعية» رغم أنها على أرض الواقع تمارس أشكالًا اقتصادية واجتماعية لا تنتمى أبدًا للأشكال التقليدية المرتبطة بـ»المادية الشيوعية».

من هنا كنت في دراسة سابقة[6] أسميت الحالة التي وصل لها النموذج الغربي مع ترامب

وأطروحاته السياسية في صفقة القرن وسد النهضة والحرب التجارية مع الصين بـ«المسألة الأوربية» وظهور إرهاصات «ما بعدها» وتخلخل النموذج الغربي، دلالة على تعقد قدرة النموذج على الحياة وتفجر سمات «الذهنية الجرمانية» المتطرفة الكامنة، وتفجر تناقضاتها القديمة التي تميل للعنف والتطرف والتشدد كثقافة عليا مخزنة في الذاكرة الجمعية التاريخية لتلك الشعوب، خاصة الدول التي أنشئت في العصر الحديث نتيجة للتوسع الجرماني في أمريكا تحديدًا (التي كانت مستعمرة بريطانية)، بالإشارة إلى أن القبائل الجرمانية في أوروبا هي التي أسست الكيانات السياسية قرب نهاية العصور الوسطى في أوروبا الغربية مثل: فرنسا وإسبانيا وبريطانيا وغيرها.

وللتدليل على تفجر تناقضات «الذهنية الجرمانية» وردتها لعناصرها المتطرفة الأولية بالإضافة إلى سياسات ترامب العنصرية وخطابه المتطرف الصريح، سنذكر دليلًا أو «نمطًا» في مسألة «مستودع الهوية» الجرماني وتفكك مشتركاته وعجزها عن الحياة والتماسك في أوروبا ذاتها، وذلك التواكب مع صعود ترامب قبل أن يفشل فى الانتخابات الأخيرة، ثم سندلل على استمرار النمط نفسه بعد خروج ترامب ونجاح جو بايدن، ردًّا على الذين ادَّعوا عجز الفرضية عن التفسير والعمل في ظل صعود «الديمقراطيين»؛ لنؤكد على الفرضية وأن «الذهنية الجرمانية» هي الثقافة العليا والفلسفة الحضارية الكامنة خلف النموذج الأوروبي/ الغربي بأكمله، بغض النظر عن التنويعات السياسية أو الفكرية التي تخرج للسطح وتتصدر المشهد.

2- تفكك مستودع الهوية الجرماني: المكون الأنجلو ساكسوني

فيما يخص «مستودع الهوية» الجرماني يمكن القول بأن «الذهنية الجرمانية» في الموجة الحضارية الأوروبية الحالية وصلت لذروتها مع المكون الأنجلو ساكسوني الذي حملته بريطانيا وساد في مستعمراتها الجديدة وعلى رأسها أمريكا وأستراليا، وأن هذا المكون في هيمنته سيستعيد التطرف والعنصرية التاريخية الكامنة خلف القشور الثقافية الأخرى، وأن هذا النمط المتطرف وصل لذروته مع الرئيس ترامب الجمهوري اليميني.

فهذا النمط الملحوظ الذي ظهر في «مستودع الهوية» الجرماني وتفككه إلى عناصره البدائية المتطرفة، يمكن أن نسميه: صعود المكون «الأنجلو ساكسوني» وميله للعنصرية والتمايز والتشدد تجاه «الذهنية الجرمانية» وبقية جذورها وقبائلها الأخرى في أوروبا ذاتها، وتجاه الآخر الدولي، وقد ظهر هذا النمط في بريطانيا وتمثل في عهد ترامب في موضوع «البريكست» وخروج بريطانيا من الاتحاد الأوربي؛ الذي رغم أن الموضوع قد طرح قبله لكن يمكن القول إن سياسات ترامب وخطابه دعم تصاعد النمط في بريطانيا.

ومن خلال هذا النمط يمكن القول إن مشتركات «مستودع الهوية» الجرماني العامة بدأت في التفكك والتحلل والتحول إلى عناصرها الأولى، استنادًا إلى أن بريطانيا «الأنجلو ساكسونية» التي أسست الشكل السياسي لها قبائل «الأنجلو والساكس» رفضت المشترك مع أرووبا، رغم وجود العنصر الجرماني القبائلي في العديد من بلدان أوروبا جرمانية المكون الرئيسي مثل: فرنسا وألمانيا وإسبانيا، أو جرمانية الأصل الخالص مثل: فنلندا والدنمارك والسويد.

بما يؤكد أن «مستودع الهوية» البريطاني الأنجلو ساكسوني وفقا لهذا النمط؛ يتجه للانعزال نتيجة لتفكك قدرة «الذهنية الجرمانية» عمومًا، واستنفادها لقدرة أقنعتها الفكرية والفلسفية والسياسية عن احتواء النموذج هناك، من خلال محاولة الحفاظ على تناقضات الاختيار «المادي» الجرماني الرئيسي الحاكم في الموجة الأوروبية الحالية.

أي في الاختيار المادي سواء الليبرالي أو الماركسي أو محاولة التوفيق فيما بينهما في طريق ثالث غربي، أو ظهور طريق روسيا الرابع الذي يعرف بالأوراسية الجديدة كمحاولة لإعادة خلق «الثنائيات الحدية»

مجددًا، وذلك لأن الاختيار المادي المتطرف نفسه استنفد احتمالاته ووصل لذرة الانسداد، و«الذهنية الجرمانية» المتطرفة نفسها قد وصلت لمرحلة العجز عن قبول التناقضات الحضارية القائمة بشكلها الحالي، في ظل تحول نموذجها الثقافي المادي بأبنيته «الثقافية العليا الفلسفية» إلى متلازمات وعقد ثقافية ترفض التطوير والإصلاح والتصحيح. أي أن «الذهنية الجرمانية» الجمعية كـ«ثقافة عاليا» كامنة تمر بمرحلة تصحيح حضاري للتشدد «المادي»، الذي هو اختيارها الأبرز في الموجة الحضارية الحالية (التي هي الموجة الثالثة في تاريخ أوروبا عمومًا)، في حين ترفض أبنيتها الكبرى وتراتباتها الاجتماعية التاريخية الاعتراف بذلك، بما يؤدي إلى عملية تمزقها وتفككها إلى عناصرها الأولية، مثلما فعلت بريطانيا وتخلت عن أوروبا انتصارًا للمكون «الأنجلو ساكسوني» القبلي العرقي القح. وذلك تواكبًا مع سياسات ترامب وانتصاره للرجل الأبيض المتعالي «الأنجلو ساكسوني» أيضًا (باعتبار أن أمريكا هي مستعمرة أسستها بريطانيا الأنجلو ساكسونية قديمًا)، مما فجر ثورة السود مع اغتيال جورج فلويد في أمريكا، ودفع أنصار العنصرية الجرمانية أو الأنجلو ساكسونية مع ترامب لاقتحام مبنى الكابيتول في الانتخابات الرئاسية، مع الإشارة إلى أن السنن والمسارات التاريخية تخبرنا بأن الأنماط الثقافية السائدة قرب نهاية دورتها الحياتية وقبل أن تتفكك وتتحلل تمامًا؛ يجب أن تستدعي أبرز تناقضاتها وتبرز أكثر أفكارها تشددًا، قبل أن تزوي وتأفل وتموت.

وهذا المكون الأنجلو ساكسوني استمر في الحضور في عهد الرئيس الأمريكي جو بايدن، من خلال الخصومة الفرنسية في موضوع اللقاحات ضد فيروس كوفيد 19 والسخرية من دعوة بايدن لمجانية الملكية الفكرية للقاحات، حيث «أضافت الصحيفة [فاينانشيال تايمز]: أن ماكرون استهدف الولايات المتحدة على وجه التحديد في كلمته، مشيرًا إلى أنها تحتفظ بجرعات محلية الصنع من اللقاحات للاستخدام المحلي.. وقال: اليوم، يحجب الأنجلو ساكسون الكثير من هذه المكونات واللقاحات. وعلينا الآن معرفة ما هي المشكلة الحقيقية؟! حيث إن الأمر لا يتعلق حقًّا بالملكية الفكرية، التي يمكنك منحها لمختبرات لا تعرف كيفية إنتاجها أو الحفاظ عليها»[7]. بما يدل على أن فرنسا الفرنجيه (نسبة إلى قبيلة الفرنجه الجرمانية) تستشعر بدورها تفكك وصعود العنصرية والقبائلية الجرمانية، خصوصًا من المكون الأنجلو ساكسوني، وهو الملمح الذي يغيب كثيرًا عن التحليل العربي، رغم وجود سوابق معلنة لهذا العداء بعضها يرجع لبدايات الألفية الجديدة وفي وقائع جرت على أرض عربية في أثناء افتتاح فرع لجامعة السوربون في الإمارات، حيث اعتبروا «المشروع [افتتاح فرع السوربون] يمثل انتصارًا كبيرًا للفرنسيين على الانجلوسكسونيين، إذ يقول دانييل غولي ممثل «أورن» في البرلمان، ورئيس مجموعة فرنسا ودول الخليج: إننا نشهد منذ بضع سنوات صليبية أنجلوسكسونية حقيقية، ولذا وجب أن نبرهن أننا لسنا أسوأ من الآخرين»[8].

ولقد التفت البعض إلى فكرة الجرمانية وهيمنة المكون الأنجلو ساكسوني على النمط الثقافي الأوروبي/ الغربي السائد، لكن لم تتمكن هذه الفكرة من التحول لتيار نظري قوى يواجه المتون الجرمانية الحاكمة بقوة متجذرة في المؤسسات الرئيسية الغربية الأمريكية، فمثلًا التفت لها أستاذ الاقتصاد بجامعة نيويوك ذي الأصول الشرقية نوريل روبيني، فعلى ضفاف المسألة خرجت أسئلة مثل: «هل أدت بنا الإدارة الضيقة، وأحادية الثقافة جميعًا إلى كارثة؟ هنالك من سيخبرك بأنهما فعلًا كذلك. ومنهم نوريل روبيني على سبيل المثال، حيث عرض أستاذ الاقتصاد في جامعة نيويورك وجهة النظر هذه في الفاينانشيال تايمز قبل فترة قصيرة. في العالم المالي، عنى نظامنا الأنجلو ساكسون القذر للمراقبة والتنظيم عمليًّا عدم وجود أي تنظيم إطلاقًا، كما قال. وشجعت تعليقاته على صياغة

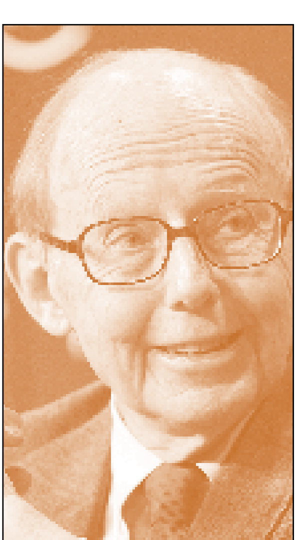
عنوان رئيس لافت: «نموذج الأنجلو ساكسون قد فشل»[9].

وفي أوقات مبكرة من بدايات الألفية الجديدة التفت البعض لتفجر الحاضنة و»الذهنية الجرمانية» إلى مكوناتها القبائلية القديمة؛ إلى تيار أنجلو ساكسوني تتزعمه أمريكا، وتيار فرانكوفوني تتزعمه فرنسا، وتيار جرماني ينسب إلى ألمانيا وتتزعمه، إذ «من ذلك [الخلاف الأمريكي الأوروبي] سوف يحدث انقسام في اجمالي الموقف الأوروبي لينتج هذا الانشقاق ثلاثة تيارات، أولها التيار الأنجلو– ساكسوني، وثانيها التيار الفرانكفوني، وثالثها التيار الجرماني.. ويلاحظ أن التيارين الفرانكفوني والجرماني هما حاليًا في حالة انسجام سياسي واقتصادي بمواجهة التيار الانجلو– ساكسوني»[10].

وفي تأكيد على حضور الذاكرة الجرمانية القديمة في الخطاب البريطاني الجرماني الأنجلو ساكسوني، يمكن أن ننظر وفق مفاهيم «تحليل الخطاب» ودلائها النفسية والثقافية؛ حينما شبه رئيس الوزراء البريطاني احتمالية الانهيار السريع للموجة الحضارية الأوربية الحالية، بانهيار الحضارة الرومانية التي أزاحتها القبائل الجرمانية وحلت محلها، وإن كان التصريح يأتي في سياق مواجهة تحديات المناخ الراهنة، حيث «قال جونسون، بحسب وكالة رويترز: إن الحضارة العالمية يمكن أن تنهار بنفس سرعة



دونالد ترمب





صامويل هنتجتون



فلورنس بارلي

انهيار الإمبراطورية الرومانية القديمة، ما لم يتم فعل المزيد [تجاه المناخ].. ورأى أن: الأجيال القادمة تخاطر بالجوع والصراع والهجرة الجماعية، إذا لم يتم إحراز تقدم في معالجة تغير المناخ»[11].

من هنا سيكون تفجر «مستودع الهوية» الجرماني متمثلًا في صعود المكون «الأنجلو ساكسوني» هو التدليل على تفجر تناقضات «المسألة الأوروبية» و»الذهنية الجرمانية» الكامنة خلفها، فالمعروف تاريخيًا أن القبائل الجرمانية سكان شمال أوروبا أو شبه الجزيرة الإسكندنافية، عندما هاجموا الموجة الحضارية الأوربية الثانية التي تمثلت في الإمبراطورية الرومانية بمركزها في إيطاليا، قامت تلك القبائل بتأسيس الكيانات السياسية لإسبانيا (قبيلة القوط) وفرنسا (قبيلة الفرنجة) وألمانيا (قبيلة الألمان وغيرهم) وبريطانيا (قبيلتي الأنجلو والساكس)، ثم قامت هذه الأخيرة أي بريطانيا (الأنجلو والساكس) بالتمدد في العصر الاستعماري الكبير وأنشات عدة مستعمرات أصبحت دولًا مستقلة تتبع الثقافة العليا ذاتها (الأنجلو والساكس أو التي عرفت بالأنجلوساكسونية)، مثل أمريكا وأستراليا.

من ثم يمكن القول إن قرار بريطانيا (الأنجلوساكسونية) بالخروج من الاتحاد الأوربي؛ كان التصاقًا بأمريكا (الأنجلو ساكسونية) التي لم تكن تريد منافسًا ينازعها الهيمنة على الموجة الحضارية الأوروبية/

الغربية الثالثة، في طور سيادتها الإمبراطوري بعد الحرب العالمية الثانية وسقوط «البديل الحدي» الآخر متمثلًا في «المادية الماركسية» أي الاتحاد السوفييتي، وانفراد «البديل الحدي» الآخر الذي تمثله أمريكا مع «المادية الليبرالية» بالسيطرة. فقد كانت بريطانيا تنتصر لثقافة الهوية الجرمانية العليا القبلية وتتجاوز كل قشور وشعارات التمثلات السياسية والفكرية والفلسفية، كانت بريطانيا تنتصر لقبيلة «الأنجلو والساكس» وترتد للمحددات الأولية للطبيعة البشرية للموجة الحضارية الأوروبية الحالية، والتي تفتقد في جذورها التاريخية لـ«المرونة الحضارية» وتتصف بالتشدد نتيجة خروجهم من الغابة متأخرًا في القرن الثاني والثالث الميلادي تقريبًا.

ثم صعودهم بالتدريج ليسيطروا على الموجة الثالثة بعدما فقد النموذج الأوروبي في موجته الرومانية الثانية سطوته، وسيطر عليه التشدد الجرماني و«الذهنية الجرمانية» في نهاية حياته مع فظائع التشدد الكهنوتي الديني، ثم سيطرت «الذهنية الجرمانية» بالتشدد نفسه على الموجة الثالثة مع عصر النهضة وتبنت المادية/ العلمانية المتطرفة سواء في وجهها الليبرالي المنفلت أو الشيوعي التنميطي، إلى أن وصلت «الذهنية الجرمانية» نفسها لفكرة العجز عن الإبقاء على تناقضاتها الإنسانية تحت السيطرة، في ظل هوس الاختيار المادي المتطرف وتمثلاته الذي هو مركز الموجة الأوروبية الثالثة الحالية، وتكلست الدماء في عروقه، وأصبحت متلازماته الثقافية وأطروحاته أقرب إلى الدوجما والمقدس الجامد، الذي انتهت صلاحيته بالفعل.

3- استمرار النمط الأنجلو ساكسوني: اتفاقية أوكوس وبايدن

بالنظر إلى استمرار النمط الأنجلو ساكسوني وتفجره سنرى أنه وصل إلى ذروة جديدة مع الرئيس الأمريكي الجديد جو بايدن، وبعد تنحي اليمين الجمهوري الأمريكي وصعود الديمقراطيين، وأن النمط المتطرف الكامن والمضمر سيفرض نفسه على كافة التمثلات القابعة خلف كل القشور، والشعارات الثقافية أو السياسية دون تفرقة، لأنه هو المكون الأساسي والحاكم والذي كان يختفي بهدوء تحت السطح بطبقاته المختلفة والمتنوعة.

إذ يبدو أن «الذهنية الجرمانية» بتنوعاتها هي الثقافة العليا الحاكمة للنموذج الأوروبي/ الغربي السائد حاليًا في معظم تمثلاته، وأن هذه الثقافة الجرمانية بذهنيتها الكامنة تفجرت ووصلت قدرتها على الحفاظ على تناقضاتها إلى الصفر، وأنها لها الولاية والسيطرة كثقافة عليا حتى في ظل صعود «الديمقراطيين» مع جو بايدن.

فيمكن القول إن النمط نفسه الخاص بصعود النعرة «الأنجلو ساكسونية» ظهر بشكل أقوى كثيرًا مع جو بايدن «الديمقراطي» المحسوب على الحريات والإنسانيات في التركيبة الأمريكية، عندما حدثت مفاجأة مدوية جديدة وانفصل المكون «الأنجلو ساكسوني» عن أوروبا مجددًا.

وذلك عندما تم الإعلان عن «اتفاقية أوكوس» التي وقعت في منتصف شهر سبتمبر الماضي 2021م؛ والتي وصلت لذروة المكون «الأنجلو ساكسوني» حيث جمعت الاتفاقية الدول الثلاث التي يسود فيها هذا المكون القبلي، وهي بريطانيا (الأصل) وأمريكا (المستعمرة السابقة لبريطانيا) وأستراليا (المستعمرة السابقة والتابعة للتاج البريطاني).

وكان لب الاتفاقية انفصالًا جديدًا للمكون «الأنجلو ساكسوني» عن أوروبا واصطفافه مع بعضه البعض؛ حيث أعلنت أستراليا فسخ تعاقدها مع فرنسا لشراء صفقة غواصات تعمل بالطاقة التقليدية، ونصت الاتفاقية في الوقت نفسه مع بريطانيا وأمريكا على بناء غواصات بديلة لأستراليا تعمل بالطاقة النووية.

فها هو بايدن ممثل الديمقراطيين في أمريكا يتخطى شعارات دونالد ترامب نفسها، ويقيم حلفًا عسكريًّا وليس تجاريًّا قائمًا على «المكون الأنجلو ساكسوني» صراحة، ويتجاوز حرب ترامب

التجارية والكلامية مع الصين ويتم الإعلان ضمنًا وتصريحًا أن الاتفاقية الجديدة تستهدف الصين وحصارها عسكريًا.

وكأن الذهنية الجرمانية الكامنة خلف الموجة الحضارية الأوروبية/ الغربية الحالية تؤكد على تفسخ كافة أقنعتها السياسية والفكرية والفلسفية، وردتها لمكوناتها الأولى خاصة عند الفصيل الذي له السيادة حاليًا في النمط الأوروبي، الذي يمثله المكون «الأنجلو ساكسوني» في أمريكا وبريطانيا وأستراليا.

وكأن النمط «الأنجلو ساكسوني» يخرج لسانه ويؤكد على ذاته أمام كل منكريه معبرًا عن ذاته بشكل أكثر وضوحًا، في ظل فترة الديمقراطيين وصعودهم لسدة الحكم مع جو بايدن، رغم كل شعاراتهم عن الحريات والحقوق المتساوية إلى آخر تلك الرطانة والبروباجندا المعتادة، إلا أنه تجاوز حرب ترامب التجارية وشكل حلفًا عسكريًا يعتمد على المكون الأنجلو ساكسوني ضاربًا بكل شيء عرض الحائط، فقد «بات من الواضح أنّ احتدام العلاقات بين بكين وواشنطن وصل إلى مستوى جديد، شكّلت لأجله الولايات المتحدة تحالفًا عسكريًا لمحاربة المنافس الصيني وخنقه، بمساعدة حلفائها الأنجلو ساكسونيين، إلى درجة أنهم اضطروا إلى الخلاف مع فرنسا من أجل ذلك، وتوجيه رسالة تحذير وتهديد إلى موسكو أيضًا، وهي الحليف الاستراتيجي الأكبر للصين»[12].

وكانت الآثار العالمية للاتفاقية مدوية على كافة الأصعدة داخل أوروبا القارة العجوز وخارجها؛ وأبرزها كان من فرنسا التي تنتمي أصلًا للقبائل الجرمانية القديمة وتحديدًا قبيلة «الفرنجة» التي منحتها شكلها وقوامها السياسي، فأعلنت فرنسا اعتراضها القاطع ضد إلغاء الصفقة معها ورفضها للاتفاقية، وكان من ردود أفعالها أن «ألغت وزيرة الدفاع الفرنسية [فلورنس بارلي] محادثات مع نظيرها البريطاني، وسط خلاف ناجم عن اتفاق أمني جديد [أوكوس] بين بريطانيا والولايات المتحدة وأستراليا»[13].

وعلى الجانب الصيني المستهدف الفعلي من الاتفاقية كان رد الفعل عنيفًا حيث «قال وزير الخارجية الصيني وعضو مجلس الدولة، وانغ يي، إن اتفاقية «أوكوس» بين الولايات المتحدة وبريطانيا وأستراليا، تشكل خطرًا خَفِيًّا على السلام والاستقرار الإقليمي والنظام الدولي، وأضاف: أن بكين وموسكو لن تتعاملا مع كانبيرا على أنها قوة بريئة غير نووية، بل حليف للولايات المتحدة يمكن تسليحها بأسلحة نووية في أي وقت»[14].

وفي السياق نفسه ورد الفعل الصيني الروسي المشترك على المستوى البحري الذي يمكن ربطه بالاتفاقية بشكل غير مباشر، حدث أن «أجرت سفن حربية روسية وصينية أول دوريات مشتركة لها غربي المحيط الهادئ على مدار الأسبوع المنصرم، بعد مناورات عسكرية نفذت في بحر اليابان في وقت سابق من الشهر الحالي، حسبما أعلنت وزارة الدفاع الروسية السبت في بيان، أشارت فيه إلى أن: السفن عبرت مضيق تسوغارو للمرة الأولى في إطار الدوريات»[15]، وهذه هي المرة الأولى التي تقوم دورية بحرية مشتركة صينية روسية بهذا الأمر.

وكان قبلها في بداية شهر أكتوبر حدث أن «حذّرت روسيا مما قد تجلبه صفقة أوكوس الحربية المبرمة مؤخرًا بين أستراليا والولايات المتحدة وبريطانيا من العواقب إلى نظام منع انتشار الأسلحة النووية في العالم، وأوضح ريابكوف [نائب وزير الخارجية الروسي] أن أستراليا ستصبح بذلك بين خمس دول في العالم تتمتع بمثل هذه القدرات العسكرية، مضيفًا: إنه يشكل تحديًا ملموسًا لنظم منع انتشار الأسلحة النووية»[16].

وعلى صعيد حلف الناتو الذي هو التمثل العسكري الأكبر لأوروبا الغربية الجرمانية تركت الاتفاقية آثارًا عميقة، رصدها المحللون البريطانيون أنفسهم، حيث «قال سفير المملكة المتحدة السابق في فرنسا، إن الإعلان عن اتفاقية أوكوس للدفاع العسكري بين أستراليا وبريطانيا والولايات المتحدة الأسبوع الماضي خلق انقسامات في حلف شمال الأطلسي الناتو

لفرنسا»[17]، في إشارة قوية على تصدع الحلف العسكري العريق لأوروبا الجرمانية.

وكان الموقف الألماني على السياق نفسه رافضًا للاتفاقية ومتضامنًا مع فرنسا، حيث «قال وزير الخارجية الألماني هايكو ماس، الذي طور علاقات وثيقة مع إدارة الرئيس الأمريكي جو بايدن، إن برلين تتضامن مع فرنسا بشأن إلغاء أستراليا عقدًا ضخمًا لشراء غواصات منها»[18].

كما أنه التفت لدور الرئيس بايدن ولضرورة تفكير أوروبا القديمة في نفسها أيضًا، حين قال: «لم تساورني الشكوك أبدًا بأننا لن نواجه مشاكل بعد الآن مع الرئيس الأمريكي الجديد.. وشدد على ضرورة أن نفكر في أوروبا في سبل تعزيز السيادة الأوروبية والأمر يعود لنا في النهاية للقيام بذلك أم لا»[19].

وانعكس الأمر على العلاقات الاقتصادية بين أوروبا وأستراليا نفسها في مزيد من التصدع والتفكك للشكل الراهن للموجة الحضارية الأوروبية/ الغربية الثالثة، حيث: «عبرت دول الاتحاد الأوروبي عن تضامنها مع فرنسا.. في استعراض للوحدة يُنظر إليه على أنه يهدد مساعي أستراليا للتوصل إلى اتفاق للتجارة الحرة مع التكتل الأوروبي»[20].

ليصبح أكثر ما يلفت الانتباه في الأمر أن الاتفاقية التي تستدعي الشكل القبلي للذهنية الجرمانية العامة في الموجة الحضارية الأوروبية الحالية، أنها تمت في عهد الرئيس الديمقراطي بايدن الذي ظن البعض انه سيكون تحوُّلًا في السياسات الأمريكية بعيدًا عن التناقضات العنصرية التي فجرها ترامب داخليًّا وخارجيًّا.

وكذلك يصبح واضحًا أن الذهنية الجرمانية و«مستودع هويتها» التاريخي المتراكم بدأ يعاني عن تمرده على متلازماتها الثقافية وما وصلت إليه من جمود، والأهم هو تحقق الفرضية التي عملت عليها في فترة حكم بايدن من أن المسألة الأوروبية ومتلازاماتها الثقافية دخلت مرحلة الأزمة وأصبحت عنصرًا فاعلًا في كل الأحوال، وهو ما ثبت في فترة ولاية بايدن مع توقيع اتفاقية أوكوس وصعود المكون الأنجلو ساكسوني متخليًا عن بقية القبائل الجرمانية القديمة في فرنسا (الفرنجه) وألمانيا (الألمان) وإسبانيا (القوط) وكل أورةبا الغربية.

المبحث الثاني: ما بعد الحداثة والذهنية الجرمانية والتصحيح الحضاري

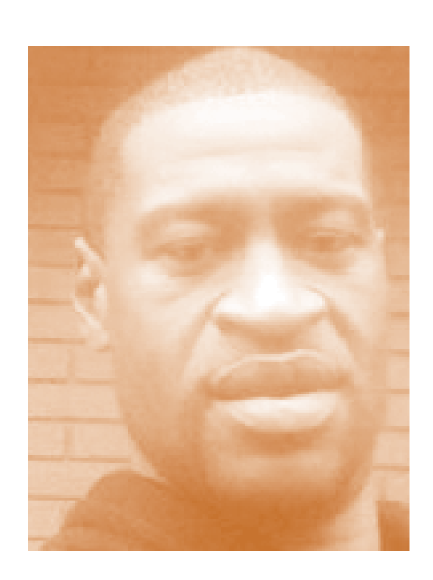
1- «الذهنية الجرمانية» بين القشرة الطبقية والعمق والهوياتي

قد يكون لكل ظاهرة أو حدث إنساني باطن وظاهر، معلن ومسكوت عنه، وبالنسبة إلى «الذهنية الجرمانية» و«المسألة الأوربية» ومتلازماتها الثقافية؛ فإنها تتسم بأنها قد تكمن داخل قشرة طبقية/ مادية يتم تقديمها كرطانة للاختيار المادي الحدي المتطرف، الذي خرج في مرحلة ما بعد الكهنوتية أو العصور الوسطى، لكنها في العمق تعمل من خلال مشغلات هوياتية وثقافية تنتمي لسمات هوياتية مرجعها غياب «المرونة الحضارية» التاريخية، التي ترتبط بالذهنية الجرمانية عمومًا. فرغم وجود تاريخ فكري وفلسفي تزعم من خلاله بعض السرديات الأوروبية الكبرى، التي تتبنى «الاختيار الحدي» المادي أو العلماني و«الثنائية الحدية» المركزية بين «المادية الليبرالية» المنفلتة وبين «المادية الشيوعية» التنميطية، أن هذا الاختيار وتلك الثنائية المادية سيطرا على كافة الأحداث الأوروبية.

إلا أن هناك رواية أخرى تخالف هذا التعميم المادي المتطرف للتاريخ الأوروبي، التي حاول أنصارها من «الماديين الشيوعيين» نسبتها للتناقضات الاقتصادية والواقعية بشكل قسري كمحرك رئيسي، إلا أن التاريخ أو السردية الأوروبية يمكن أن تخبرنا شيئًا مغايرًا، في تدليل على أن الذي يحمل «الذهنية الجرمانية» المتطرفة ويحافظ عليها هم مجموعة من «التراتبات الاجتماعية» الفوقية المنفصلة عن القاعدة العامة، وتروج لرواياتها المادية بالبروباجندا السياسية والمزايدة على الناس باسم النضال.

وهناك الكثيرون مما اعتبروا

وفي سبيل بناء "النموذج المعرفي" الذي تفترضه هذه الدراسة؛ سوف تتبع خلفيات اتفاقية أوكوس وظهورها، وما صاحبها من ردود فعل على كافة المستويات، مقدمة قراءة ثقافية لعوامل ظهورها وآثارها ترصد حضور "الذهنية الجرمانية"، وتؤكد على أزمة "المسألة الأوروبية" وتحول سماتها الثقافية إلى "متلازمات ثقافية" (Cultural Syndromes) عنصرية تستعصي على الحل.



جورج فلويد

الأمة أو الجماعة البشرية في أوروبا بنيانًا إثنيًّا كليًّا تتحكم به العوامل الثقافية المشتركة كعامل أساسي، وطبق هذا الفريق تصوره على واحدة من الدول الجرمانية وهي ألمانيا التي قامت على قبيلة الألمان وغيرهم، حيث «الفريق الثاني اعتبرَ أن الأمة تملك أساسًا موضوعيًّا متمثلًا بالقاعدة الإثنية كما لدى أنطوني سميث، الأمة الألمانية قامت على أساس من تاريخٍ مشترك ولغة مشتركة وتقاليدَ كتابية وثقافية، شكّلت مجتمعةً الهوية الإثنية للألمان، والتي قامت عليها الأمة الألمانية»[21].

من ثم تكون فكرة التمايز العمالي (البروليتاريا) في بنية التراتبات الاجتماعية التي اعتمدت عليها المادية الأوروبية مجرد رد فعل للذهنية الجرمانية واختيارها المادي المتطرف؛ ما بين الليبرالية المنفلتة التي انتصرت لماكينة استمرار العمل باشتراطات الملاك أو أصحاب رؤوس المال، والشيوعية التنميطية التي سعت للضغط عبر تحويل «التمايز العمالي» وطبقته لأداة سياسية. كانت هذه الفكرة في عمومها والتي اعتمدت عليها المادية الشيوعية أكثر من مجرد ظرفية تاريخية عابرة، وأن التمايز العمالي كان مجرد لحظة ارتبطت بعصر الصناعات كثيفة العمالة، التي كانت مجرد مرحلة في التاريخ البشري تم تجاوزها الآن تمامًا، بالاعتماد على التقنيات والآليات وتخفيض العنصر البشري في العمالة، حتى وصل في بعض الصناعات إلى الصفر.

بما يجعل من المهم التصريح أن الظاهرة البشرية في حاجة لمحركات ودوافع تتجاوز وهم «الاختيار الحدي» للمادية الأوروبية كـ«فلسفة عليا» حاكمة، والجدل الذي تجاوزت البشرية ظرفيته بين اشتراطات ماكينة العمل وفق الانتصار للملاك أو أصحاب رؤوس الأموال، أو اشتراطات «التمايز العمالي» والانتصار له كأداة سياسية، وهي «الثنائية الحدية» المركزية في «الذهنية الجرمانية» المتعلقة بالمادية الليبرالية أو المادية الشيوعية، خاصة بعد تفكك اللحظة التاريخية للتمايز العمالي مع تجاوز عصر الصناعات كثيفة العمالة واقعيًّا، ومعنويًّا بعد تفكك الاتحاد السوفيتي كممثل للفلسفة العليا والصراع بين الليبرالية المادية والليبرالية الشيوعية.

وهذا هو مصدر مهم ومؤشر عام لتفكك «الذهنية الجرامنية» و«المسألة الأوروبية» ومتلازماتها الثقافية المرتبطة

بها، مما جعل ترامب يستعيد النعرة العنصرية الأصلية لسمات الذهنية الجرمانية ويكشف خواء النموذج الحضاري الأوروبي وأزمته الحالية.

فقد كان انتصار «الاختيار الحدي» لليبرالية المادية على «الاختيار الحدي» المضاد له في الليبرالية المادية، مجرد نهاية للثنائية المركزية للذهنية الجرمانية، ولكن لم يكن أبدًا «نهاية» التاريخ، لأن الظاهرة البشرية في حاجة الآن للتجاوز لتصحيح مسارها، وتجاوز الاختيار الحدي للمادية نفسها، واستعادة التوازن بمنح الجانب «القيمي» و«المثالي» دوره الذي يستحقه، بعيدًا عن التطرف في الفكر المادي البحت بين العمالية أو الملاك!

فقد كان التمايز العمالي (الطبقي) مجرد لحظة عابرة في التاريخ وتطور التقنيات والمنجز البشري المتراكم، وأن التمايز العمالي كرتبة واسعة في المجتمع ارتبط بعصر الصناعات كثيفة العمالة، لكنه انتهى بلا رجعة الآن في العقد الثالث من القرن الحادي والعشرين، وأن على أوروبا أن تبحث عن فلسفة جديدة لها تخرجها من نطاق عدمية الاختيار المادي سواء الشيوعي أو الماركسي، وهذا أيضًا هو واحد من أبرز تصدعات «الذهنية الجرمانية» وسقوط سردياتها الشيوعية في العدم مع مرحلية الفرز أو التمايز العمالي الطبقي، ووصول المادية الليبرالية إلى مرحلة العبث والعدمية، واستدعائها فكرة التطرف العنصري الجرماني مع «المكون الأنجلو ساكسوني» لتجد لفسها هدفًا، ولو كان هدفًا سلبيًّا يقوم على العدوان والعنصرية.

ففي حين يحاول «الماديون الشيوعيون» اختصار السردية الأوروبية في التفاصيل الاقتصادية وبنية التراتبات الاجتماعية (الطبقية بالمفهوم الشيوعي)، تخبرنا السردية الأوروبية أن تطرف وميل «الذهنية الجرمانية» للعدوان والصراع على النفوذ والتطرف كـ«ثقافة عليا» كامنة كان حاضرًا بشدة عبر التاريخ الأوروبي الحديث فيما بعد عصر النهضة أو الحداثة، وأن تعميمات «الاختيار الحدي» المادي عن قدرته على العمل كعصاة سحرية وكتاب سماوي جديد ليست سوى بروباجندا سياسية، سواء من «الماديين الشيوعيين» أو «الماديين الليبراليين».

فالحقيقة تخالف السردية «المادية الشيوعية» التي يطرحها أنصارها، بل يمكن القول إن التراتبات الاجتماعية في أوروبا كانت بنية هامشية وتابعة لنمط رئيس آخر، وهو أن التراتبات الاجتماعية كانت تابعة لبنية «مستودع الهوية» الجرماني وتمدده في أوروبا كمتن ومحرك رئيسي لرسم تاريخ التمدد في أوروبا وبنيته الاجتماعية.

فلم تكن توصيفات «الماديين الشيوعيين» سوى رصد لتفاصيل انتشار العنصر الجرماني في أوربا كعنصر أساسي محرك تجاهلوا الوقوف عليه كمحرك رئيسي واهتموا بالتفاصيل الفرعية، وأن قناع المادية الشيوعية ونقيضها الليبرالي ليسا سوى مجرد أقنعة مرحلية ظهرت في الموجة الحضارية الأوروبية الثالثة، لكن الأصل في السردية التاريخية وحراكها لم يكن سوى صعود جماعة ذات هوية ثقافية مغايرة، مدفوعة بالحس الإنساني الطبيعي نحو التمدد والتوسع وبشكل متطرف ومتشدد لغياب «المرونة الحضارية»، بسبب خروج الجرمان متأخرًا من حياة الرعي والغابة والبدائية والغرائزية، وميلهم للحرب والصراع والعدوان.

وهنا يمكن القول إنه لصالح التفسيرات العمالية والتمايزات الاقتصادية التي تنتمي لتفسيرات «المادية الشيوعية» كاختيار حدي، تم إهمال عناصر الهوية الثقافية الجرامانية نفسها التي تميل للصراع والبحث عن النفوذ بسماتها الثقافية التي تفتقد لـ«المرونة الحضارية»، وهي السمات التي أثقلت أوروبا حروبًا في العصر الحديث.

فالتاريخ يخبرنا بوضوح أن فترة عصر النهضة (من القرن 14 إلى 17)؛ شهدت حروبًا لا هوادة فيها بدافع السيطرة والنعرات القومية/ القبائلية داخل «الذهنية الجرمانية» نفسها.

وأن الفترة التي يمكن تسميتها بالحداثة من الثامن عشر وحتى

ما قبل الحرب العالمية الأولى في القرن العشرين، شهدت حروبًا أكثر فظاعة، عندما وصلت هذه الحروب لذروتها في خضم مشروع الحداثة الخاص بالذهنية الجرمانية عن «الاختيار الحدي» للمادية/ العلمانية/ العقلانية، أي تقريبًا في الفترة من القرن 18 و19 وحتى ما قبل الحرب العالمية الأولى.

وذلك قبل أن تصل للصدمة الكبرى التي انتجت الأزمة ومشروع ما بعد الحداثة أو ما بعد «الذهنية الجرمانية»، لكنها كانت محاولة للالتفاف على مواجهة النفس بعجز المشروع والاختيار الحدي نفسه، لا محاولة التعايش معه من خلال مقاربات فلسفية الهدف منها ارتداء الذات الأوروبية قناعات تشبه القناعات الأيدلوجيجة لكن بشكل الهدف منه بناء قدرتها على التعايش والحياة.

فيمكن القول إن ما بعد الحداثة كانت محاولة لخلق فلسفات ومقاربات للهروب من أزمة الانسداد، عبر الالتفاف حول فكرة إفلاس «الذهنية الجرمانية» إنسانيًّا، كانت المسألة الأوروبية في ما بعد الحداثة تحاول أن تبتكر فلسفات للتعايش في ظل سيادة النمط الأوروبي، لكنها لم تفكر في الفلسفة الأبسط والأنسب، أنه حانت لحظة ظهور نمط إنساني وفلسفة أخرى تتجاوز المسألة الأوروبية تمامًا، إلى ما بعدها في مرحلة انتقالية، وصولًا إلى أفولها وظهور بديل إنساني آخر، ربما تكون الذات العربية بمفصليتها الثقافية الكامنة مع ثوراتها التي ظهرت في العقد الثاني هي أبرز المرشحين له، رغم كل محاولات التفكيك التي تعرضت لها تلك الثورات داخليًّا وخارجيًّا.

2- ما بعد الحداثة والذهنية الجرمانية: فلسفات الهامش وجمود المتن

على مستوى الفلسفة الكلية للحضارة الأوروبية/ الغربية في موجتها الثالثة الحالية؛ هناك تفسير ثقافي مضمر يعيد تأويل مسار الفلسفات العليا في الحالة الأوروبية والغربية برمتها؛ يقول هذا التفسير بتصدع «المشترك المجتمعي» بين المتون الجرمانية الحاكمة وفلسفاتها، وبين النخب الثقافية خارج السلطة وفلسفاتها ومعها القواعد الشعبية والجماهيرية الجرمانية الرافضة للمتلازمات الثقافية التاريخية للذهنية الجرمانية والمسألة الأوروبية.

وهذا التفسير يقدم قراءة لفلسفات ما بعد الحداثة إجمالًا بوصفها رد فعل لهيمنة الذهنية الجرمانية، ومجرد تمثلات لفكرة الحياة في ظل خضوع الهامش الفوضوي لمتن عصي على المواجهة المباشرة، أو الاستجابة الناعمة المنطقية أو العقلية، وأن المتون الثقافية الجرمانية لا تمارس هيمنة متطرفة على الثقافات الأخرى فقط، بل تمارس هيمنة داخلية على هوامشها، من خلال معادلة اجتماعية واضحة؛ فهي تسمح لتلك الهوامش المختلفة بالحياة والحركة والوجود طالما لم تمس المسلمات والمتلازمات الثقافية الكبرى الخاصة بها.

من ثم أدركت فلسفات الهامش في ما بعد الحداثة الهيمنة الداخلية وسماتها الجرمانية، واتبعت طريقة للحياة والتفلسف تقوم على التمرد البحت في ظل العجز عن مواجهة المتون الثقافية الحاكمة داخل الثقافة الجرمانية، مع حضور توقع مستقبلي بأن تصدع «المشترك المجتمعي» بين المتون الجرمانية وهوامشها؛ قد يؤدي على احتمالية ترقب حدوث لحظة كبرى للإعلان عن هذا التصدع والتأكيد عليه كلحظة مفصلية أوروبية/ غربية جديدة، لأن تعايش التناقضات بين فلسفات الهوامش والمتون الجرمانية ربما وصل لنهاية قدرته الاجتماعية والإنسانية عمومًا.

كما حدث في استقطابات المجتمع الأمريكي في عهد ترامب، والتي لا تزال كامنة وتعمل تحت السطح، فآلية «إدارة التناقضات» والحفاظ على سكونها داخل المجتمع الأمريكي وصلت لمستويات بادية من العجز والتصدع، بين المسارات الأكاديمية التي تحتشد بالمهاجرين، ومجتمعات الأمريكيين أصحاب الأصول الأفريقية واللاتينية، والتوجهات السينمائية التي تنتصر للآخر، كل هذا من جهة، وبين السياسات والفلسفات العليا العنصرية التي تحكم المتون الأمريكية تجاه الخارج،

وهيمنتها المطلقة داخليًّا على الهوامش تلك من جهة أخرى. تاريخيًّا سنجد أنه في فترة الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية وما بعدهما ظهرت أزمة «الذهنية الجرمانية» الكبرى، وعجز «الاختيار الحدي» الجديد –عن التطرف «المادي»– سواء الليبرالي أو الشيوعي عن بناء الجنة المقدسة الجديدة على الأرض، حيث أثبت الواقع عجز الموجة الحضارية الأوربية الثالثة بشعارتها عن المادية والعلمانية عن تجاوز فظائع الموجة الحضارية الأوربية الثانية التي تمت باسم الدين والكهنوت، كانت النتيجة موت الملايين وحربان فظيعتان مروعتان.

هنا سيظهر نمط جديد وملاحظة مهمة في النموذج الغربي عمومًا تدلل على بداية تفكك «الذهنية الجرمانية» التاريخية منذ القرن الماضي، وهي نمط الانفصال بين «المتون والهوامش»، أي أن المتون الرئيسية التي تعتمد عليها الدول الغربية والتي تقوم على الأبنية والتراتبات الاجتماعية الحاكمة فعليًّا لاختيارات تلك الدول على مستوى السياسات الكبرى والخارجية وفلسفاتها، ستنفصل عن الأبنية الهامشية والفرعية لتلك الدول في أبنيتها وتراتباتها الاجتماعية وفلسفاتها غير المؤثرة، التي قد تتمثل في بعض الدوائر الأكاديمية والثقافية والسينمائية والآراء الشعبية.

ومن خلال هذه الهوامش سنلاحظ أن «الذهنية الجرمانية» والقائمين عليها هنا سيطورون نوعًا ما من «فلسفة التكيف» العامة، تواكب السياق الحضاري الجرماني الخاص بهم في الموجة الحضارية الأوروبية الثالثة، فلسفة التكيف الخاصة بهم ستقوم على مبدأ مهم للغاية، وهو تطوير فلسفات للهامش وأبنيته في الأكاديمية والثقافة وبعض المستويات الشعبية تمارس حياتها، في ظل اعترافها بالعجز عن تغيير فلسفة المتون الكبرى لأبنية المجتمع وتراتباته الاجتماعية.

أي يمكن القول إن فلسفات «ما بعد الحداثة» وفشل «الاختيار الحدي» القائم على التطرف المادي في مرحلة الحداثة بالموجة الحضارية الأوروبية الثالثة الحالية بمؤثراتها الجرمانية، هي مجرد «فلسفات للتكيف» والتعايش من جانب الهوامش في ظل هيمنة المتون الرئيسية.

أي بوضوح أكثر تطرح الدراسة وبأمثلة تطبيقية في مرحلة ما بعد الحداثة وفلسفاتها بعد الحربين العالميتين؛ أن فلسفات: التجاور بين القيم وتحييد



الصراع في معايير الظاهرة الإنسانية، والبحث عن مقاربات فلسفية تفكك أي نسق كلي أو سردية كبرى هروبًا من ذاكرة الفظائع والحربين العالميتين، لم تكن سوى قشرة ورطانة أكاديمية وثقافية للهوامش وبعض القطاعات الشعبية، خلافًا للاختيارات الفلسفية والكلية للمتون الجرمانية التي ظلت على ما هي عليه وذلك في: بريطانيا وفرنسا وأمريكا مثلًا.

حيث لم يؤثر صعود فلسفات ما بعد الحداثة تلك ورطاناتها على سلوك «الذهنية الجرمانية» وفلسفاتها العنصرية القائمة على الهيمنة واستعداء الآخر في المتون الحاكمة، التي ظلت على السياسات نفسها القائمة على العنصرية والعدوان والقتل، ولكن تجاه الآخر هذه المرة، فلم تستطع فلسفات ما بعد الحداثة في الهوامش الغربية أن تطور مقاربات تطبيقية لتجري أحكامها على السياسات الخارجية وفلسفاتها لتلك الدول، فيمكن وضع فلسفات ما بعد الحداثة التقليدية في كفة وفي الكفة الأخرى نضع فلسفات الاستشراق الجديد مع برنار لويس، وفلسفات الهيمنة ونهاية التاريخ وصدام الحضارات مع فرانسيس فوكوياما وصامويل هنتجتون في كفة أخرى.

وفي السياق نفسه يمكن أن نضع فلسفات الهامش ما بعد الحداثية في نقد الماركسية وما بعدها في كفة؛ وفلسفات المتن الروسي الجديد عن الأوراسية الجديدة والتمدد الجغرافي في مواجهة الغرب الأطلسي في كفة أخرى.

فأمريكا مثلًا مارست الفظائع في فيتنام والعراق والصومال وفق فلسفات القوة وصولًا لذروة أزمة «الذهنية الجرمانية» وفلسفاتها مع دونالد ترامب، رغم شعارات الحرية وكل فلسفات ما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية التي ظهرت هناك في الهامش، فرنسا مارست الأمر نفسه في الجزائر وأفريقيا وترفض حتى الآن الاعتراف بفظائعها في حق الشعوب الأفريقية، وهي فرنسا التي صدعت مثقفي العالم الثالث البسطاء والحالمين بالحرية والوجودية والتفكيكية، وتمارس محاكم التفتيش –بشكل ما– على مواطنيها من المسلمين في الوقت نفسه، وكذلك بريطانيا دولة الرفاهية لم تقدم للآخر في سياساتها الخارجية ما يخالف الركب الأمريكي العدواني، وكانت مثلًا دراساتها الثقافية كفلسفة وإطار عام، مجرد مقاربة لتعايش الهوامش بصوت



اقتحام مبنى الكابيتول

مرتفع في ظل متون قاهرة.
كانت فلسفات ما بعد الحداثة مؤشرًا قويًّا على تصدع الذهنية الجرمانية على مستوى الهامش وفلسفاته، وبحث هذا الهامش عن مقاربات جزئية لـ«التكيف» والتعايش ورفع الصوت ولكن في ظل يقينه من ثبات المتن على حاله وتطرفه، لكنها كانت مؤشرًا هامًّا على أن الخطوة القادمة ستصبح تطور سلوك المتون الجرمانية الحاكمة لتصل للتطرف والتشدد الكامن مباشرة وتكشف عن رطانتها بوضوح، وهو ما كان يحدث في مرحلة ترامب وما بعده وصعود المكون «الأنجلو ساكسوني» بحثًا عن ذروة لتطرفه ينطفئ بعدها كعادة الأنماط السائدة قبل أن ترحل.
وهذه الفرضية التي نطرحها هنا اعتبار ما بعد الحداثة مجرد فلسفة للهامش في ظل اليأس من تغير المتن واليقين من جمود فلسفاته، التفت لها بعض الباحثين العرب، فيقول في ذلك أحد الباحاثين العرب: «ولذلك، فإن دفاع ما بعد الحداثة عن الهامش جعلها تتقمص خصائصه، إذ انقلب على أهميتها، فأصبحت هامشية لا تغير من الواقع شيئًا. وككل هامشي، أصبحت ما بعد الحداثة تتمنى أن يتحقق الوئام فجأة، فتسود العدالة، وتختفي الطبقية الهرمية، ويختلط المركز بالهامش، وتلغى الفوارق من غير تحيز أو غاية»[22].
أي أن فلسفات ما بعد الحداثة هي فلسفات خرافية تبحث عن طريق ولا تعرف كيف تصل إليه، تتحدث عن الهامش وهي تقصد المتن، ولكنها لا تملك تصوُّرًا أو مقاربة لتتناول بها هذا المتن، لأنها لم تجرؤ على أن تنظر في الفكر الأوروبي وفي كلياته تحديدًا، بعيدًا عن الطرق الأوروبية التقليدية التي ارتبطت بفترة الحداثة ومتلازماتها الثقافية، أي لم تنظر مباشرة في الجذور الثقافية للفكر الأوروبي/ الغربي لتبصر «الذهنية الجرمانية»، وتبحث في اختيار فلسفة مباشرة تنادي فيه بتجاوز «الذهنية الجرمانية» وتفكيكها، وتجاوز «المسألة الأوروبية» والمتلازمات الثقافية التي ارتبطت بها.
لأن ما بعد الحداثة نفسها هي جزء من تسلسل عام أو طبقة ضمن طبقات المسألة الأوروبية، ولم تملك الجرأة لتعترف صراحة بمواجهة نفسها بذلك، ولم تكن بالقوة ولا الشجاعة لذلك، وبدلًا من ذلك طورت فلسفات الهامش العدمية والعبثية والفردية والذاتية والتفكيكية الجزئية، لأنها لم تتمكن من مقاربة الفكرة المركزية عند الذات الأوروبية/ الغربية التي تتمركز في «الذهنية الجرمانية»، ودورها كراسب ثقافي فاعل ومركزي ورئيسي في الموجة الحضارية الأوروبية الثالثة الحالية.
وملمح الربط بين الهامش والخيال والعبث في فلسفة ما بعد الحداثة رصده باحثون عرب آخرون، حين قال أحدهم: «وهذا ما نجده في نصوص ما بعد الحداثة التي اعتمدت على فلسفة الحضور والغياب وتهميش المركز وإبراز الهامش واتخذ بعض الكتاب من أسلوب قلب الأدوار ومغايرة الأفعال والأقوال والأحداث ليجعل الشخصية مفتوحة الأثر شكلية الأبعاد غير متوافقة مع جوهرها لتكون خيالية وآلية تعتمد فلسفة المغايرة»[23]، فالعجز عن مواجهة المتن الجرماني وأفكاره التي تحولت إلى مقدس جعل ما بعد الحداثة تتحول إلى فعل خيالي أو خرافي، لعجزها عن مواجهة «الذهنية الجرمانية» وتراتباتها الثقافية والاجتماعية مباشرة.
بل وأكبر تطبيق على فرضية الدراسة بأن ما بعد الحداثة هي فلسفة للهامش في ظل العجز عن مواجهة المتن، كعرض لتأزم «الذهنية الجرمانية» وعجزها عن مواجهة متلازماتها الثقافية التي تحجرت وأنتجت «المسألة الأوربية» الراهنة، هذا التطبيق هو «الدراسات الثقافية» نفسها التي ظهرت وترعرعت في بريطانيا الجرمانية أو الأنجلو ساكسونية.
وفي هذه الصلة بين الفلسفي والثقافي الجرماني الكامن في العلاقة بين خضوع الهوامش وتمردها العبثي، في ظل سيطرة المتون والعجز عن مواجهتها، يقول أحد الباحثين العرب: «إن التاريخ المرتبط بالثقافة يتوسع ليشمل معظم التأسيسات البنيوية أو الرمزية

والتشكيلات المدنية والحضارية.
ويمكن الحديث أخيرًا عن «الدراسات الثقافية» بالمعنى الأنجلو ساكسوني (Cultural Studies) بوصفها ثقافة مضادة تقع على هامش التنميط والتقعيد.. وتتجلى في الثقافات الشعبية أو الجماهيرية أو الفئات المهمشة والأقليات»[24]، ويجوز هنا المقارنة بالثورات العربية الجذرية التي أعلنتها صراحة في التمرد على كل مركزياتها التاريخية مباشرة، يمينًا ويسارًا وسلطة مركزية ممثلة في دولة ما بعد الاستقلال بقلبها العسكري التاريخي.
وفي سياق المتون والهوامش تلك وتفجر تناقضاتهم التاريخية يمكن أن نرصد بعض الظواهر الهامة الأخرى؛ مثل تضارب الخطابات الثقافية بين النخب الحاكمة في المتون الجرمانية وبين النخب الثقافية في الأكاديميات الغربية مثلًا، وكذلك تشكل قوى شعبية متضاربة تعبر عن تفجر تناقضات المسألة الأوروبية والذهنية الجرمانية، سواء معها أو ضدها، فصعود اليمين العنصري شعبيًا دليل على صعود الذهنية الجرمانية دون أقنعة، وصعود الرفض الجماهيري الشعبي لسياسات ترامب وسياسات دعم الصهيونية دليل على تمرد شعبي على الذهنية الجرمانية.
في السياق ذاته تضارب المتون والهوامش نفسه؛ يمكن الحديث عن الخلافات الثقافية والصراع اللغوي والهيمنة



فرانسيس فوكوياما



نوريل روبيني

وانغ يي

الثقافية والإعلامية، بين المتون والهوامش المتعددة، حيث قد تقبل المتون الجرمانية الأوروبية/ الغربية بالمختلف والمتعدد الثقافي في سياقاتها طالما يلتزم بشعاراتها العامة ويعمل ضمن منظومتها، ولكن لا تقبله بوصفه الثقافي الخاص وترفع من مكانته كنمط ثقافي ينافس المتون والأنماط الثقافية الجرمانية المركزية التاريخية، في إضافة للتناقضات الأخرى بين المتون والهوامش الجرمانية الأخرى التي تتصاعد، بما يؤشر على قرب حدوث انفجار كبير أو صغير للقيام بعملية «تصحيح حضاري» لهيمنة الذهنية الجرمانية تلك على الموجة الحضارية الأوروبية الحالية.

3- «الذهنية الجرمانية» وترقب «التصحيح الحضاري» الكبير

هناك لحظة استشرافية سترتبط «التصحيح الحضاري» الكبير للمتلازمات الثقافية المرتبطة بالذهنية الجرمانية، و«المسألة الأوروبية» الراهنة في المتون والهوامش بمسارين رئيسيين، الأول هو فكرة استعادة «التقييم الاتفاقي العالمي» لفكرة «القيم» والأخلاقيات والدين والروحيات، والثاني هو التخلي عن ظاهرة سياسية تمثل راسبًا ثقافيًّا شاذًّا تحافظ عليه متون الذهنية الجرمانية شرقًا وغربًا حتى الآن، وهي الظاهرة الصهيونية العنصرية المتطرفة وفرضها فرضًا على العرب، حيث تفترض الدراسة أن التصحيح الحضاري لمسار الحضارة الأوروبية وموجتها الثالثة، سيتطلب التخلي عن دعم العنصرية الصهيونية، وقد يؤدي إلى تصدعها وتفككها

أو تغيير مسارها من تلقاء نفسه.
وفيما يخص المسار الأول المتعلق بـ»القيم» والتصحيح الحضاري الكبير المرتبط بها، يمكن أن نجمل التمثلات الخاصة بتشقق «الذهنية الجرمانية» وتصدع هيمنتها في أوروبا تحت عنوان مهم وهو: فجوة المتون والقواعد وترقب «التصحيح الحضاري» الكبير نحو فكرة «القيم» والروحيات والأخلاق، بمعنى اتساع الفجوة بين تقاليد المتون «القيمية» وميول القواعد الشعبية والجماهيرية تجاه مسارات «القيمية» ذاتها، أي زيادة الهوة بين «تقاليد القيم» عند النخب الثقافية والتراتبات الاجتماعية الموجودة في المتن وجوهر الحاضنة الأوروبية وبلدانها عمومًا، وبين الميول والتوجهات الشعبية والقاعدة الشعبية التي توجد في الهامش تجاه «تقاليد القيم» نفسها، وهناك العشرات من الأمثلة على إرهاصات استعادة الشعار «القيمي» بعيدًا عن المتون الثقافية الحاكمة للذهنية الجرمانية.
فمثلًا في موضوع الحرية الجنسية وتحولها إلى تجارة مشروعة باسم التحرر الأخلاقي والحرية الشخصية، ظهرت الدعاوى التي تسعى لحظر الحرية الجنسية مدفوعة الأجر، وفي إسبانيا (بلد القوط الجرمانيين) قد «تعهد رئيس الوزراء الإسباني، بيدرو سانشيز.. بتجريم الدعارة في البلاد، وفي حديثه إلى مؤيديه في نهاية مؤتمر حزب العمال الاشتراكي، الذي استمر ثلاثة أيام في مدينة فالنسيا، قال سانشيز إن هذه الممارسة تستعبد النساء»[25]، وذلك في تمرد مزدوج على «المادية الليبرالية» الجرمانية المتطرفة هذه المرة، ففكرة الحرية الجنسية المطلقة المتحررة من الأخلاق تحولت وفق «الليبرالية المادية» المنفلتة إلى تجارة تستعبد النساء بدلًا من أن تحررهن، في تمرد واضح على مسلمات وأسس الاختيار المادي المتطرف في شكله الليبرالي.
بالإضافة إلى عشرات الظواهر التي تؤكد على تجاوز عقد المسألة الأوروبية تجاه المكون الأخلاقي والقيمي؛ يمكن أن تجدها في رفض الصورة النمطية للذهنية الجرمانية في تحرر المرأة وربطها بالعري وتمثلاته، فمثلًا قد «اختار فريق الجمباز الألماني للسيدات ارتداء ملابس تغطي الجسم بالكامل في التصفيات خلال أولمبياد طوكيو أمس الأحد، في خطوة قال عنها الفريق إنها تهدف لتعزيز حرية الاختيار وتشجيع السيدات على ارتداء ما يجعلهن يشعرن بالراحة»[26].
وعلى مستوى مكانة الدين نفسه أخذ الأمر تطورًا مختلفًا بعدما كان الربط شديدًا بين الحداثة والعلمانية وبين تجاهل المكون الديني عمومًا وليس في شكله الكهنوتي فقط، ففي ألمانيا «قامت مؤسسة بيرتلسمان الألمانية بإجراء دراسة دولية لقياس نسبة المتدينين في بلدان العالم المختلفة، الدراسة أظهرت تزايد أهمية الدين لدى الألمان، حيث يعتبره 70 بالمائة منهم أمرًا مهمًّا، مقابل 29 من «اللادينيين»[27]، كما أنه «إضافة إلى ذلك فإن الدراسة تشير إلى فجوة في نسبة المؤمنين بالله بين أمريكا ومعظم الدول الأوروبية، حيث إن 89 بالمائة من الأمريكيين ينتمون إلى عقائد دينية أما نسبة التدين فوصلت إلى 62 بالمائة»[28].
وفي السياق نفسه يمكن النظر لاستعادة المكون الديني المسيحي في روسيا ما بعد الشيوعية والاتحاد السوفييتي، مع المشروع الذي عرف بالأوراسية الجديدة، ففيه وجد المفكرون الشيوعيون القدامي عودة الدين ليأخذ مكانته بين الناس بعد سقوط الاتحاد السوفييتي عام 1990م، فحاولوا ألا يصطدموا مع الناس واستعادتهم لفكرة الدين لكنهم سعوا لكي يوظفوا ذلك في مقاربة حضارية تقوم على الصدام مجددًا مع الغرب، بالاستناد على الاستقطاب بين المسيحية الروسية الشرقية الأرثوذكسية وبين المسيحية الغربية البروتستانتية، وفي سياق ما أسموه الصراع بين قوى البر الأوراسية بقيادة روسيا وقوى البحر الأطلسية بقيادة أمريكا، في محاولة لتوظيف عودة الدين للناس لإعادة إنتاج «المسألة الأوربية» وثنائياتها الحدية القديمة.
أما فيما يخص المسار الثاني للتصحيح الحضاري الكبير

المرتقب في الموجة الحضارية الأوروبية الثالثة الحالية، في موضوع الظاهرة الصهيونية العنصرية فيمكن القول إن الصهيونية ستكون واحدًا من مؤشرات تفكك متلازمات المسألة الأوروبية، مع التأكيد على ثنائية «المتن والهامش» أيضًا بين القواعد الشعبية والمتون الحاكمة، فمثلًا يزداد تشدد المتن الفرنسي في دعمه للصهيونية تأثرًا بمركزية الذات الأوروبية حينما تبنت الصهيونية فيما بعد الحرب العالمية الثانية على أثر مذابح النازية ضدهم، وشيئًا فشيئًا أدرجت الصهيونية ومعاداتها ضمن السياق الأوروبي عن معاداة السامية، التي ظهرت كمفهوم في الحاضنة الأوروبية نتيجة موقف مسيحيي أوروبا من اليهود ورفضهم تمايزهم أو تميزهم في المجتمع.

فسنجد في المتن الفرنسي يحدث الربط مباشرة بين معاداة السامية القديمة وبين معاداة الصهيونية العنصرية كما أسس له جان بول سارتر، أما في الهوامش فسنجد تزايد المواقف الشعبية الرافضة للصهيونية كحركة عنصرية، متجاوزة عقد متلازمات المسألة الأوروبية الموروثة مثلًا مع كتاب سارتر المعنون: «المسألة اليهودية»، كما حدث في أحداث «السترات الصفراء» واتهمهم البعض بمعاداة السامية، حيث «ثار الجدل بعد قيام بضعة أشخاص من السترات الصفراء يوم السبت الماضي في باريس بإهانة وشتم الأكاديمي والفيلسوف «آلان فينكلفروت».. قائلين له: «أيها الصهيوني الحقير إرحل من هنا. نحن شعب فرنسا. فرنسا لنا يا أيها الصهيوني الحقير»[29].

وفي تأكيد على الانفصال بين المتون الجرمانية الحاكمة ومتلازماتها الثقافية في فرنسا والقواعد الشعبية المتمردة عليها، قد «قالت صحيفة معاريف العبرية، اليوم السبت، 26 مايو/ أيار، إن أغلب الفرنسيين يرون في الحركة الصهيونية مؤامرة يهودية.. وذكرت الصحيفة العبرية أن 26٪ ممن أجري عليهم الاستطلاع يؤيدون فرض المقاطعة الدولية على إسرائيل، وأن هذه المقاطعة حقيقية في كونها مؤثرة على تل أبيب، وأكثر من 38٪ يرون أن إسرائيل أنشئت على فكرة معاداة السامية، و57٪ يعتقدون أن إسرائيل تمثل تهديدًا حقيقيًا في منطقة الشرق الأوسط، والكثيرون لا يرونها دولة ديمقراطية أو دولة علمانية»[30].

وهو ما تكرر في الاعتداءات الصهيونية الأخيرة في عام 2021م حيث ظهرت حركة جماهيرية واسعة في أوروبا رافضة للصهيونية ومتجاوزة أثر المتلازمات الثقافية الخاصة بالمسألة الأوروبية، حدث ذلك في بولندا ونيوزيلندا وأمريكا وغيرها من الدول الغربية، ففي بولندا قد «قالت [برلمانية بولندية] خلال مؤتمر صحفي عقد اليوم الاثنين، في مقر السفارة الفلسطينية في العاصمة البولندية وارسو، بمشاركة سفير دولة فلسطين لدى بولندا محمود خليفة، إن ما يحدث في غزة هو مأساة إنسانية ولا يمكن أن نبقى سلبيين حيال ما يجري هناك»[31].

وفي أمريكا نفسها «تبنى مجلس طلاب الدراسات العليا في جامعة فرجينيا التقنية قرارًا يدعو الجامعة إلى مقاطعة جميع المؤسسات الأكاديمية الإسرائيلية المتواطئة في الحفاظ على الاحتلال الإسرائيلي الذي ينكر الحقوق الفلسطينية الأساسية»[32]، كما حدث أن طرح موضوع أن «يصوت مجلس مدينة بيرلنغتون الأمريكية يوم الاثنين المقبل على مشروع لتبني برنامج لمقاطعة إسرائيل وسحب الاستثمارات منها وفرض العقوبات عليها.. وجاء في نص مشروع القرار أن «مجلس مدينة بيرلنغتون يعرب عن تضامنه مع الشعب الفلسطيني، ويدين التشريعات المناهضة لحركة مقاطعة إسرائيل، ويعلن تأييده للحركة»[33].

وفي نيوزيلندا «في مدينة أوكلاند كبرى مدن نيوزيلندا، نظمت الجالية الفلسطينية وبالتعاون والتنسيق مع شبكة المتضامنين مع فلسطين في نيوزيلندا، والجاليات العربية وعدد من المنظمات التقدمية والروابط العمالية والنقابية النيوزيلندية، مسيرة حاشدة رفع فيها المشاركون الأعلام الفلسطينية.. وتحدث في المسيرة عدد من

أعضاء البرلمان النيوزيلندي»[34]، كما شهدت العديد من البلدان الغربية الأخرى المظاهر نفسها التي تؤكد على الفجوة بين المتون الجرمانية ومتلازماتها الثقافية المؤيدة للظاهرة الصهيونية العنصرية ودولتها، وبين القواعد الشعبية التي ترفض هذه المتلازمات الثقافية المشوهة والموروثة من «المسألة الأوربية» التاريخية.

وهنا يمكن التأكيد في سياق الفرضية التي تطرحها الدراسة على إمكانية تطور رد فعل القواعد الشعبية والجماهيرية وتراكمه تجاه هذه الهوة ومتلازماتها الثقافية من خلال عملية «التصحيح الحضاري» لتجاوز متلازمات المسألة الأوربية الثقافية المرتبطة بتقديس الاختيار الحدي المادي، واستعادة فكرة «القيم» والأخلاق و»الروحيات» مرة أخرى، يتجاور مع الدين ويتجاوز عقدة «الذهنية الجرمانية» المتطرفة التي تطرفت في قبول الدين في نهاية الموجة الحضارية الثانية (عندما سيطر الجرمان على الإمبراطورية الرومانية)، ثم تطرفت في رفض الدين والاختيار المادي المتشدد عندما تسيدت وحدها الموجة الحضارية الثالثة (مع عصر النهضة والحداثة).

وسوف يظهر ميل القواعد الشعبية لعملية «التصحيح الحضاري» واستعادة «التقييم الاتفاقي العالمي» لجانب القيم والأخلاق والروح، ربما بشكل هادئ وفي صورة إشارات صغيرة هنا وهناك، لكن يمكن أن تتوقع الدراسة انفجارًا كبيرًا في لحظة ما ليؤكد عملية «التصحيح الحضاري»، ويتجاوز تطرف «الذهنية الجرمانية» لتكتسب للمرة الأولى في تاريخها عملية «المرونة الحضارية» التي كانت تفتقدها نتيجة خروجها بشكل متأخر من الحياة البدائية والرعوية والوحشية في القرنين الثاني والثالث الميلادي، وذلك على غرار المجموعات البشرية القديمة التي سبقت القبائل الجرمانية بآلاف السنين في الخروج من المجتمع البدائي نحو التحضر.

ويمكن صياغة المشكلة كالتالي: أن التقاليد الثقافية المستقرة في متون المؤسسات الأوروبية وجذورها وروافدها في المجتمعات الأوروبية الجرمانية، والتي تصنع التوجهات الرئيسية والسياسات العامة في تلك الدول، أصبحت على مسافة ما من تطور قرارات وتوجهات الأفراد والجموع العادية في المجتمعات نفسها، بسبب ثبات التقاليد عند «الذهنية الجرمانية» وسماتها الثقافية التي أنتجت الآن ما يمكن تسميته بوضوح «المسألة الأوربية»، حين تحولت تلك السمات إلى متلازمات ثقافية مستعصية الحل، وفي الوقت نفسه تطور قناعات شعبية وجماهيرية وفق الواقع ودروسه تتجاوز المتلازمات الثقافية تلك وعلى رأسها «الصهيونية»، وفي جهة ثالثة تطوير نخب الهوامش الأوربية لطريق آخر يقوم على تطوير فلسفات للتمرد والحياة كهامش في ظل سيطرة المتن واليأس من تغييره.

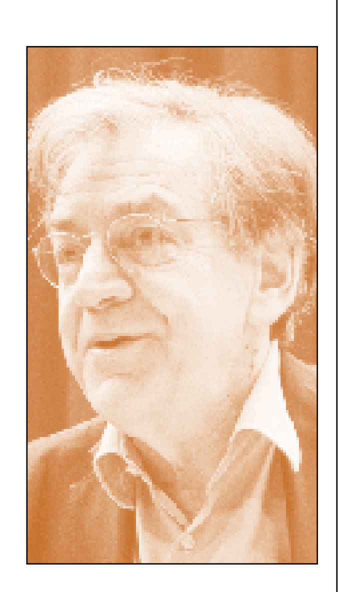
لذا من المحتمل أن تشهد أوروبا ثورة شعبية قوية في فترة ليست ببعيدة، لأن العلاقات داخلها بين المتون الثقافية الحاكمة والمهيمنة، وبين القواعد الشعبية والعادية وبين النخب الثقافية خارج المتون، لا تقف على صف واحد، فلا المتون الثقافية نجحت في التعبير عن متغيرات وحاجات القواعد الشعبية وتطور وعيها من خلال نظرها إلى الآخر خاصة مع الثورات العربية، ولا النخب الثقافية خارج المتون قدمت فلسفات أو مقاربات تصلح لأن تتبناها القواعد الشعبية، فهي تقدم فلسفات للنخبة لتعمل كمكيفات لتخفيف وطء الواقع عليهم، هي فلسفات تعمل في ظل اليقين من هيمنة متلازمات المسألة الأوروبية، ومن ثم هي فلسفات لا تعبر عن توجهات النخب الحاكمة ومتونها ولا تعبر أيضًا عن رغبات القواعد الشعبية.

ويجوز القول إن أمريكا قد تكون الشرارة المعبرة عن أزمة «المسألة الأوروبية» وتفجر تناقضاتها الكامنة، والعجز بين المتون الحاكمة ونخبها وبين الهوامش ونخبها وفلسفاتها وبين القواعد الشعبية، مثلما حدث في تفجر ثورة السود في أمريكا والتفجر المضاد الذي قام به أنصار العنصرية الجرمانية (الأنجلو ساكسونية) مع ترامب

في واقعة اقتحام مبنى الكابيتول.
إذ تعتقد الدراسة أن التناقضات الكامنة في النموذج الأمريكي بوصفه حاليًا ذروة الموجة الحضارية الأوروبية الثالثة قد تتفجر سريعًا، وقد تعود للواجهة أحداث السترات الصفراء في فرنسا وقد تكون النار مشتعلة تحت الرماد، وفي بريطانيا أيضًا التي شهدت تعاطفًا مع ثورة السود في أمريكا، وقد تنتشر الشرارة في أوربا كلها في لحظة ما، خاصة مع صعود النموذج العربي الثوري والصعود الصيني التقني والعلمي بتراكمه الحضاري الملحوظ حتى لو افتقد لنظرية ثقافية بديلة للمسألة الأوربية مثل الثورات العربية ومفصليتها الثقافية الكامنة.

خاتمة:

رصدت الدراسة أن اتفاقية أوكوس أثبتت أن التوجه الجرماني المتطرف وما أسميته -في دراسة سابقة- في عهد ترامب تفجر تناقضات «المسألة الأوروبية» الكامنة، قد أعرب عن حضوره الآن بقوة في عهد جو بايدن الذي ينتسب للحزب الديمقراطي الأمريكي، الذي يعتبره البعض أكثر ميلًا للحريات والبعد الاجتماعي وقبول التعدد الثقافي بمختلف تمثلاته.
حيث كانت الاتفاقية اصطفافًا واضحًا للمكون «الأنجلو ساكسوني» بين دوله الثلاث؛ بريطانيا الأم ومستعمرتها



آلان فينكلفروت



أنتوني سميث



إيمانويل ماكرون

القديمة في أمريكا وبين استراليا المستعمرة التي لا تزال تابعة للتاج البريطاني.
وإذا كان ترامب قد تبنى حربًا تجارية مع الصين، فإن جو بايدن تبنى حلفًا عسكريًّا نوويًّا موجهًا للصين صراحة، وعلى حساب التخلي عن فرنسا التي تنتمي للقارة العجوز والحاضنة الجرمانية التاريخية نفسها، لكنها ليست من القبيلة الأنجلو ساكسونية، إنما الذي أسس فرنسا كما نعرفها بشكلها السياسي اليوم كان قبيلة «الفرنجة» الجرمانية.
وقد طرحت هذه الدراسة عدة فرضيات وعملت على إثباتها والتدليل المنطقي عليها بالشواهد والوقائع؛ لتثبت وجهة نظرها وفرضيتها المركزية عن امتداد حضور «الذهنية الجرمانية» العنصرية والتلازمات الثقافية الخاصة بـ«المسألة الأوروبية» في فترة ولاية الرئيس الأمريكي المنتمي للحزب الديمقراطي جو بايدن، رغم كل الشعارات المعاكسة التي يرفعها هذا الحزب.
فتناولت فرضية أن «الذهنية الجرمانية» الخاصة بـ«القبائل الجرمانية» المتعددة التي نزلت من الغابة وشمال أوروبا متأخرًا منذ أواسط القرن الثاني والثالث ميلاديًّا، هي العامل المسكوت عنه في فهم الموجة الحضارية الأوروبية الحالية، والتي تمتد منذ عصر النهضة وحتى الآن، وأنها أيضًا هي المدخل لفهم آليات ومسارات تفككها مدللة على ذلك.
وتناولت فرضية متصلة تقول بأن «الذهنية الجرمانية» في الموجة الحضارية الأوروبية الحالية وصلت لذروتها مع

المكون الأنجلو ساكسوني الذي حملته بريطانيا وساد في مستعمراتها الجديدة وعلى رأسها أمريكا وأستراليا، وأن هذا المكون في هيمنته استعاد التطرف والعنصرية التاريخية الكامنة خلف القشور الثقافية الأخرى، وأن هذا النمط المتطرف وصل لذروته مع الرئيس الأمريكي السابق دونالد ترامب الجمهوري اليميني.

وأثبتت الدراسة الفرضية الإشكالية الرئيسية التي طرحتها فيما يخص استمرار هيمنة «الذهنية الجرمانية»، وتفجر تناقضاتها مع صعود المكون الأنجلو ساكسوني، حتى في ظل تنحي اليمين الجمهوري الأمريكي وصعود الديمقراطيين مع بايدن، وأن النمط المتطرف الكامن والمضمر يفرض نفسه على كافة التمثلات القابعة خلف كل الظواهر، والشعارات الثقافية أو السياسية دون تفرقة، لأنه هو المكون الأساسي والحاكم والذي كان يختفي بهدوء تحت السطح بطبقاته المختلفة والمتنوعة.

وقاربت الدراسة فرضية تقول بأن «الذهنية الجرمانية» في «المسألة الأوروبية» ومتلازماتها الثقافية تتسم بأنها قد تكمن داخل قشرة طبقية/ مادية يتم تقديمها كرطانة للاختيار المادي الحدي، لكنها في العمق تعمل من خلال مشغلات هوياتية وثقافية تنتمي لسمات غياب المرونة الحضارية التاريخية، التي ترتبط بالذهنية الجرمانية عمومًا.

ووصلت الدراسة لذروة فرضياتها عندما طرحت فرضية تفسيرية تعيد تأويل مسار الفلسفات العليا في الحالة الأوروبية والغربية؛ وتقول بتصدع «المشترك المجتمعي» بين المتون الجرمانية الحاكمة، وبين النخب الثقافية خارج السلطة ومعها القواعد الشعبية والجماهيرية الجرمانية الرافضة للمتلازمات الثقافية التاريخية للذهنية الجرمانية والمسألة الأوروبية، مقدمة قراءة لفلسفات ما بعد الحداثة بوصفها رد فعل لهيمنة الذهنية الجرمانية وتمثلات للحياة في ظل خضوع الهامش الفوضوي لمتن عصي على المواجهة المباشرة والاستجابة الناعمة المنطقية أو العقلية.

وطرحت الدراسة فرضية استشرافية محددة للغاية تربط عملية «التصحيح الحضاري» الكبير المرتقب للمتلازمات الثقافية المرتبطة بالذهنية الجرمانية، و«المسألة الأوروبية» الراهنة في المتون والهوامش بمسارين رئيسيين؛ الأول هو فكرة استعادة «التقييم الاتفاقي العالمي» لفكرة «القيم» والأخلاقيات والدين والروحيات، والثاني هو التخلي عن ظاهرة سياسية تمثل راسبًا ثقافيًّا شاذًّا تحافظ عليه متون الذهنية الجرمانية شرقًا وغربًا حتى الآن، وهي الظاهرة الصهيونية العنصرية التي تدعمها المتون الجرمانية التاريخية كافة.

ويجوز القول في الختام إن العالم سيحتاج إلى تطور نموذج إنساني جديد يشغل الفراغ الذي تتركه «المسألة الأوروبية» وتفككها ومحاولتها تصحيح مسارها الحضاري، وسنجد أن النموذج الصيني لا يقدم تمايزيًا ثقافيًّا واضحًا لانتصاره للثنائية الحدية القديمة واختيار المادية الشيوعية على حساب المادية الليبرالية، وكذلك النموذج الروسي يعيد إنتاج التناقضات نفسها مع خلال ثنائية جديدة يستند لها مشروع الأوراسية الجديد تقوم على «المسيحية الشرقية الأرثوذكسية» في مواجهة «المسيحية الغربية البروتستانتية»، ويبقى النموذج العربي بمفصليته الثقافية الكامنة مع ثورات العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين هو المرشح الغائب عن المشهد، لكنه ما زال يفتقد للمركز الناجح القادر على تقديم نفسه إقليميًّا وعالميًّا ●

هوامش الدراسة:

1- نشرت الدراسة في العدد 66 من «المجلة العربية للثقافة» التابعة لمنظمة الألكسو، 2020م.
2- محمود محيى الدين، عن أوروبا وتاريخها الوجيز، موقع سكاي نيوز عربية، بتاريخ 7/ 3/ 2017:
https://www.skynewsarabia.com/blog/924743
3- محمد جمال مبارك أحمد علي، دور الشعوب الجرمانية في حضارة الغرب بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية الغربية، ص320، مجلة كلية الآداب/ جامعة بورسعيد، العدد السابع عشر، يناير 2021م:
4- Russell, J. C. The Germanization of Early Medieval Christianity, p.120, New York: Oxford University Press, 1994.
5- حاتم الطحاوي، مقولة الحرب العادلة: قراءة في التراث المسيحي في العصور الوسطى، بتاريخ 7/ 8/ 2014م:
http://www.dar-ein.com/articles/447
6- انظر: حاتم الجوهري، ما بعد المسألة الأوروبية: كورونا كمفصلية ثقافية للذات العربية، مرجع سابق.
7- جريدة الأهرام المصرية، بتاريخ 8/ 5/ 2021م:
https://gate.ahram.org.eg/News/2712153.aspx
8- جريدة الدستور الأردنية، نقلًا عن جريدة لوفيجارو الفرنسية، بتاريخ 2/ 12/ 2006:
https://www.addustour.com/articles/460462
9- ستيفان شتيرن، الأنجلو ساكسون ليسوا الوحيدين الذين خلطوا الأمور، جريدة الاقتصادية (السعودية)، بتاريخ 30/ 3/ 2009م:
https://www.aleqt.com/2009/03/30/article_209465.html
10- حبشي رشدي، هل ينشأ تحالف أنجلو ساكسوني جديد؟ جريدة إيلاف الإلكترونية (لندن)، بتاريخ 18/ 2/ 2003م:
https://elaph.com/Web/Archive/1045553059871186100.html
11- موقع روسيا اليوم الإخباري، بتاريخ 30/ 10/ 2021م:
https://arabic.rt.com/world/1288738
12- ميشيل كلاجاصي، فرنسا تكون أو لا تكون.. اختبار الحكمة والقوة، موقع النهضة نيوز (لبنان)، بتاريخ 26/ 9/ 2021:
https://alnahdanews.com/article/130607
13- موقع البي بي سي الإخباري بتاريخ 20/ 9/ 2021:
https://www.bbc.com/arabic/world-58620914
14- موقع الميادين الإخباري (لبنان)، بتاريخ 28/ 9/ 2021:
https://www.almayadeen.net/news/politics
15- موقع فرانس 24 الإخباري بتاريخ 24/ 10/ 2021:
https://www.france24.com/ar
16- موقع قاسيون (سوريا)، بتاريخ 2/ 10/ 2021:
https://kassioun.org/news/item/70554-2021-10-02-10-33-24
17- جريدة أخبار اليوم المصرية بتاريخ 19/ 9/ 2021:
https://m.akhbarelyom.com/news/newdetails/3505251/1
18- موقع العين الإخبارية (الإمارات)، بتاريخ 21/ 9/ 2021:
https://al-ain.com/article/germany-comments-disturbing-decision
19- المرجع نفسه.
20- المرجع نفسه.

21– موريس عايق، الهويات بين البنائية والموضوعية، موقع الجمهورية (سوريا)، بتاريخ 22/ 12/ 2015:
https://www.aljumhuriya.net/ar/34243

22– سامي محمود إبراهيم، ما بعد البعد: التعقل زمن الفوضى، موقع التلغراف منبر الشباب العربي (مصر)، بتاريخ 03/ 9/ 0202م:

http://teleghraph.net/?p=155090

23– فاتن حسين ناجي، التهشيم والمغايرة في مركز ما بعد الحداثة، جريدة المدى العراقية، العدد 21/ 9/ 2020م:
https://almadapaper.net/view.php?cat=230118

24– محمد شوقي الزين، الثقافة في الأزمنة العجاف: فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب، ص94، منشورات ضفاف، 2013م، المغرب، ط1.

25– موقع البي بي سي عربي الإخباري، بتاريخ 18/ 10/ 2021م:
https://www.bbc.com/arabic/business-58958955

26– موقع العربية الإخباري، بتاريخ 26/ 6/ 2021م:
https://www.alarabiya.net/fashion-beauty/2021/07/26

27– موقع dw عربي الإخباري الألماني، بتاريخ 19/ 12/ 2007:
httpsra/moc.wd.www//:

28– المرجع نفسه.

29– موقع سبوتنيك عربي الإخباري 19/ 2/ 2019م:
//:spttharabic269861930191209102/dlrow/moc.swenkintups.

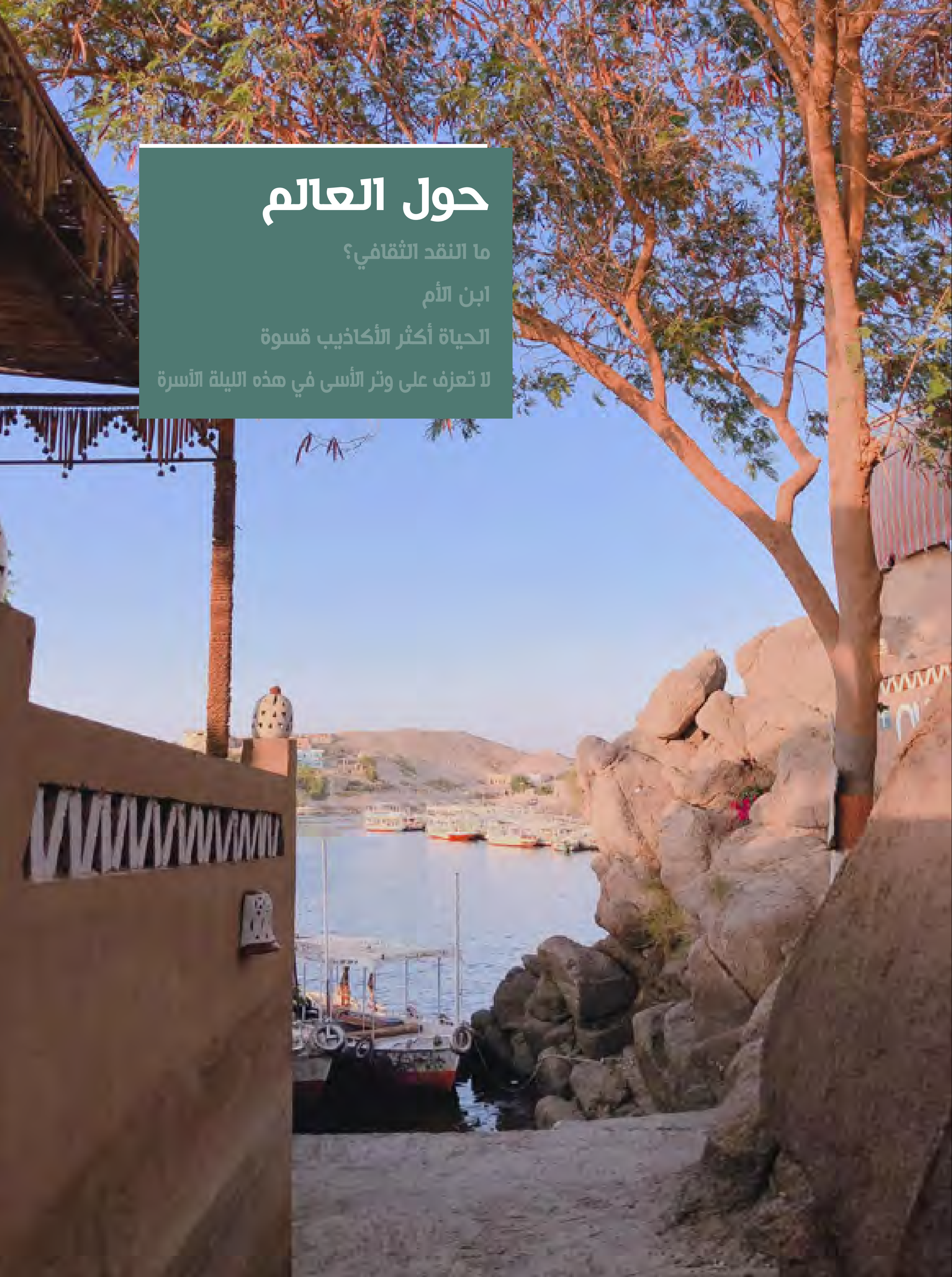
30– موقع سبوتنيك عربي الإخباري 26/ 5/ 2018م:
//:spttharabic970536230162508102/dlrow/moc.swenkintups.

31– وفا وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية، بتاريخ 24/ 5/ 2021م:
https06052/sliateD/segaP/sp.afaw.www//:

32– موقع أمد للإعلام (فلسطين)، بتاريخ 23/ 10/ 2021م:
https563724/tsop/ra/sp.dama//:

33– موقع روسيا توداي عربي، بتاريخ 10/ 9/ 2021م:
https5291721/tsae_elddim/moc.tr.cibara//:

34– وكالة وطن للأنباء (فلسطين)، بتاريخ 26/ 5/ 2021م:
https341701/swen/ra/ten.nattaw.www//:



حول العالم

جوانا إم. سميث & روس سي. مورفين



ما النقد الثقافي؟

ترجمة :

د.معتز سلامة

ماذا تعتقد عندما تفكر في الثقافة؟ هل هي الأوبرا أم الباليه؟ هل هي عزف سيمفونية «موتسارت Mozart" في لينكولن سنتر Lincoln Center، أم عرض "رامبرانت Rembrandt" في متحف متروبوليتان Metropolitan Museum للفنون؟ هل تستحضر عبارة "حدث ثقافي" صورًا لشباب يرتدون الجينز والقمصان أم صورًا لأشخاص في الستينيات يرتدون ملابس رسمية؟ إن معظم الناس عندما يسمعون كلمة "الثقافة" يعتقدون أنها "الثقافة العليا". وبالتالي، فإن معظم الناس، عندما سمعوا لأول مرة عن النقد الثقافي، افترضوا أنه سيكون نقدًا أكثر رسمية من الشكلانية، على سبيل المثال. وتوهموا أنه سيكون نقدًا ذا "مستوى رفيع" في كل من الموضوع والأسلوب. وهذا أبعد ما يكون عن الصواب. فأحد أهداف النقد الثقافي معارضة الثقافة الرسمية (أي الثقافة التي نرمز لها بالحرف الاستهلالي الكبير (C، بعبارة أخرى، تلك الثقافة الجديدة التي تتساوى دائمًا مع ما نطلق عليه أحيانًا "الثقافة الرفيعة". إذ يريد النقاد الثقافيون جعل مصطلح الثقافة يشير إلى الثقافة الشعبية وكذلك إلى تلك الثقافة التي نقرنها بما يسمى الكلاسيكية. فمن المرجح أن يكتب النقاد الثقافيون عن مسلسل "ستار تريك Star Trek" كما يحللون رواية "عوليس Ulysses" لـ"جيمس جويس James Joyce". إنهم يريدون كسر الحد الفاصل بين الرفيع والوضيع، وتفكيك التسلسل الهرمي الذي ينطوي عليه

التمييز. ويريدون أيضًا اكتشاف الأسباب (السياسية غالبًا) التي تجعل نوعًا معينًا من المنتجات الجمالية أكثر قيمة من غيرها.
فقد يركز ناقد ثقافي على فيلم كلاسيكي موقر في السينما أو حتى على إصدار مسلسل كوميدي. أو قد يراه في ضوء شكل أكثر شيوعًا لمواد قرائية (إذ يمكن تناول رواية جين أوستن Jane Austen في ضوء الرومانسية القوطية Gothic romances أو أدلة سلوك السيدات(، كتعبير لبعض الخرافات أو الاهتمامات الثقافية المشتركة (فقد تظهر "مغامرات هكلبيري فين Huckleberry Finn" على أنها عمل يعكس الأساطير الأمريكية حول العرق، والمخاوف بشأن انحراف الأحداث، وتشكيلها)، أو كمثال على كيفية تحرك النصوص ذهابًا وإيابًا عبر الحدود المزعومة بين الثقافة "الوضيعة" و"الرفيعة".
فربما تكون المسرحية التاريخية التي ألفها "شكسبير Shakespeare"، كما أشار مجموعة من النقاد الثقافيين، بدأت كعمل شعبي يتمتع به العمال، ثم أصبحت فيما بعد مسرحية "رفيعة الثقافة" لا يتمتع بها سوى المتميزين والمتعلمين، و، بعد ذلك، أصبحت شعبية مرة أخرى بسبب إصدار فيلم تم



والتر بنيامين

إنتاجه خلال الحرب العالمية الثانية– وهذه المرة لأنه تمَّ إنتاجها وعرضها على أساس أنها بيان وطني حول عظمة إنجلترا England خلال زمن الحرب.(Humm 6–7)
حتى أثناء كتابة هذه المقدمة، يحلل النقاد الثقافيون "العمل الثقافي" الذي يتمّ بشكل تعاوني بين "ميل جيبسون Mel Gibson" و"شكسبير" في الفيلم الأخير لـ"فرانكو زافاريلي Franco Zeffirelli"، "هاملت Hamlet".
وبطبيعة الحال، أثناء مكافحة التعريفات القديمة لما يشكّل الثقافة، انتهي النقاد الثقافيون أحيانًا بمكافحة التعريفات القديمة لما يشكل المعتمد الأدبي، أي قائمة الشرف التي تم الاتفاق عليها ذات مرة من الكتب العظيمة. ومع ذلك، فإنهم يميلون إلى القيام بذلك، لا عن طريق إضافة كتب (والأفلام والمسلسلات التلفزيونية الهزلية) إلى قائمة النصوص القديمة التي يفترض أن يعرفها كل شخص "متعلم ثقافيًا"، ولا عن طريق استبدالها بنوع ما من قانون الثقافة المضادة. بل بدلًا من ذلك، فإنهم يميلون إلى محاربة الأدب المعياري من خلال نقد فكرة الأدب المعياري. إذ يريد النقاد الثقافيون إبعادنا عن التفكير في أعمال معينة بوصفها "أفضل" الأعمال التي تنتجها ثقافة معينة (وبالتالي الروايات التي تمثل الثقافة الأمريكية على أنها الأفضل). إنهم يسعون إلى أن يكونوا وصفيين بشكل أكبر وتقييمين بشكل أقل، وأكثر اهتمامًا بالربط بين تصنيف المنتجات والأحداث الثقافية.
إذن ليس من المستغرب في مقالة بعنوان "الحاجة إلى دراسات ثقافية" أن أربعة من رواد النقد الثقافي يكتبون أن "الدراسات الثقافية يجب أن تتخلى عن هدف منح الطلاب إمكانية الوصول إلى ما يمثل الثقافة". وبدلًا من ذلك، يستمر هؤلاء النقاد في الجدال، يجب أن تُعرض الأعمال بالنسبة إلى أعمال أخرى أو سياقات اقتصادية أو خطابات اجتماعية واسعة (حول الولادة، تعليم النساء، الاضمحلال الريفي، إلخ) ضمن سياقات يكون العمل

فيها منطقيًّا. وربما الأهم من ذلك، يجب على النقاد الذين يقومون بدراسات ثقافية أن يتصدوا للفكرة السائدة بأن الثقافة هي بعض الكمال الذي تم تشكيله بالفعل. فالثقافة، بالأحرى، مجموعة من الثقافات التفاعلية، الحية والمتنامية والمتغيرة، والنقاد الثقافيون يجب أن يكونوا حاضريين ومستقبليين كذلك. يجب أن يقاوم النقاد الثقافيون "المثقفين"، ويجب أن تكون الدراسات الثقافية "مشروعًا تحرريًّا (Giroux 478–80)".

إن الفقرات السابقة مليئة بكلمات مثل المعارضة، والرد، والرفض، والمقاومة، والكفاح، والتخلي، والتحرر. إن ما تلمح إليه هذه الكلمات –وبصورة دقيقة– أن عددًا من النقاد الثقافيين ينظرون إلى أنفسهم بعبارات سياسية، قريبة من المعارضة. وليس من المرجح أن يعترض النقاد الثقافيون على القانون الأدبي أثناء تقديم القراءات السياسية للأفلام الشعبية فحسب، بل من المحتمل أيضًا أن يعترضوا على مؤسسة الجامعة أيضًا، لأنها المكان الذي تكونت فيه التعريفات القديمة للثقافة على أساس أنها الثقافة الرفيعة (وأنها شيء تمَّ تشكيله وانتهاؤه وتقديسه) وتحافظ عليها بقوة وتدافع عنها وتعززها.

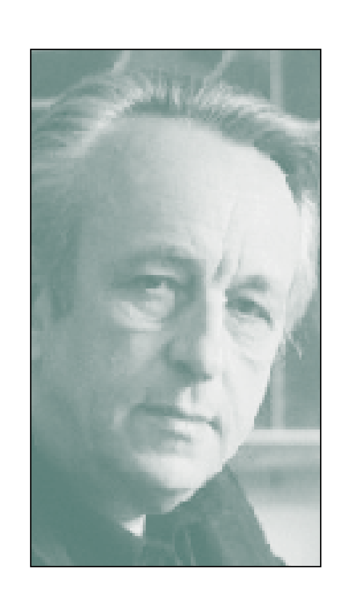
لقد انتقد النقاد الثقافيون بشكل خاص هيكل الأقسام في الجامعات، لأن هذا الهيكل، ربما أكثر من أي شيء آخر، أبقى دراسة "الفنون" أكثر أو أقل تميزًا عن دراسة التاريخ، ناهيك عن دراسة أشياء مثل: التليفزيون والسينما والإعلان والصحافة والتصوير الشعبي والفولكلور والشؤون الجارية والتسوق والإشاعة. ومن خلال القيام بذلك، فإن هيكلة الأقسام في الجامعات تؤكد التمييز الثقافي بين الرفيع/ الوضيع، ما يعني ضمنيًّا أنه من الأفضل ترك جميع المواد الأخيرة للمؤرخين وعلماء الاجتماع وعلماء الأنثروبولوجيا واللغويين ومنظري الاتصال. لكن مثل هذا الاقتراح، كما يجادل النقاد الثقافيون، يمنعنا من رؤية جماليات الإعلان وكذلك جمالية العناصر الدعائية لعمل أدبي. ولهذه الأسباب، مزج النقاد الثقافيون أكثر الإجراءات التحليلية الكاشفة التي تمَّ تطويرها في مجموعة متنوعة من التخصصات ووافقوا عليها، مع التخلص من الباقي دون خجل. ولهذه الأسباب أيضًا، قاموا بتشكيل –وشجعوا علماءً آخرين على تشكيل– شبكات أخرى بخلاف تلك المفروضة من قِبَل الأقسام الجامعية وخارجها.

وقد كانت بعض الشبكات متعددة التخصصات فضفاضةً في البداية، ولكن بمرور الوقت، توطدت لتصبح برامج دراسات ثقافية وتخصصية، واكتملت بدورات حول القصص المصورة واستعراضات الصابون. وعندما يحدث هذا، ينشأ خطر كبير حتى لو كان خفيًّا. فقد حذر "ريتشارد جونسون Richard Johnson" من أن النقاد الثقافيين يجب أن يسعوا بجدية لمنع الدراسات الثقافية من أن تصبح انضباطًا في حد ذاتها– إذ يتعامل الطلاب مع الرسوم المتحركة بوصفها قانونًا ويؤمنون بأهمية مثل هذه الأشكال الشعبية كإيمانهم بـ"الأرثوذكسية orthodoxy" (39). ويقترح جونسون أن المبادئ الوحيدة التي يمكن للنقاد الذين يقومون بدراسات ثقافية أن يتبنوها من الناحية العقائدية هما المبدآن اللذان تم تقديمهما حتى الآن، وهما: أن "الثقافة" كانت مفهومًا "غير قانوني"، و"أداة" لـ"التعالي"، والاعتقاد بأن مقاربة جديدة "متعددة التخصصات (وأحيانًا مضادة للتخصصات)" للثقافة الحقيقية (أي الأشكال التي تعيش فيها الثقافة الآن بالفعل) مطلوبة الآن؛

لأن التاريخ والفن والإعلام تخصصات معقدة ومترابطة جدًا (42).

ومن المفارقات أن جونسون أدى دورًا رئيسًّا في تأسيس الدراسات الثقافية. فبالتعاون مع "ستيوارت هول Stuart Hall" و"ريتشارد هوجارت Richard Hoggart"، قام بتطوير مركز الدراسات الثقافية المعاصرة، الذي أسسه هوجارت وهال في "جامعة برمنجهام Birmingham University"، في إنجلترا، في عام 1964. وحقيقة أن المركز تأسس في منتصف الستينيات ليست أمرًا مستغربًا؛ فالنقد الثقافي، القائم على أساس نقد التعاريف النخبوية للثقافة، انطلق بقوة وكسب طاقة كبيرة ودعمًا في ظل الاضطرابات والتمردات الطلابية التي حدثت في الستينيات. وحقيقة أن أول مركز للدراسات الثقافية تأسس في إنجلترا، في أوروبا، أمر لا يثير الدهشة على الإطلاق. فعلى الرغم من أن الولايات المتحدة قد أسهمت أكثر من أي دولة أخرى على الأرجح في وسائل الإعلام التي تعيش الثقافة من خلالها، فإن النقاد في أوروبا، بالاعتماد على أفكار المنظرين الماركسيين وغير الماركسيين، أول من أوضحوا الحاجة إلى شيء مثل ما نسميه الآن النقد الثقافي

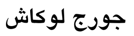
لوي ألتوسير





ريموند ويليامز





جورج لوكاش

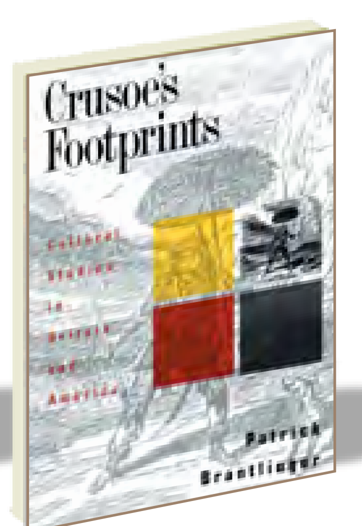
أو الدراسات الثقافية. ففي الواقع، حتى يومنا هذا، يشارك النقاد الأوروبيون أكثر من الأمريكيين، ليس فقط في تحليل الأشكال والمنتجات الثقافية الشعبية ولكن أيضًا في تحليل النزعة الذاتية الإنسانية أو الوعي بوصفهما شكلًا أو نتيجة للثقافة. (يقول "جونسون" إن "النزعات الذاتية" تُنتج، ولا تُعطَى، فهي.. مواضيع تحقيق" مرتبطة حتمًا بـ"الممارسات الاجتماعية"، سواء كانت تتضمن قواعد المصنع، أم أنماط سلوك المتاجر الكبرى، أم عادات القراءة، أم الإعلانات عن السلع التي تتم مشاهدتها، أم الخرافات المرتكبة، أم لغات وإشارات أخرى يتعرض لها الناس [11–15]).

ومن بين النقاد الأوروبيين الأوائل الذين يُنظر إليهم الآن على أنهم من رواد النقاد الثقافيين الحاليين هم أولئك النقاد الذين ينتمون إلى مدرسة "أناليسAnnales"، ويطلق عليهم اسم المجلة التي أطلقها "مارك بلوك Marc Bloch" و"لوسيان فيبرLucien Febvre"، في فرنسا، في عام 1929: "مجلة أناليس: الاقتصاديات، المجتمعات، الحضارات". وقد أثر نقاد مدرسة أناليس بشكل كبير على المفكرين اللاحقين، "ميشيل فوكو Michel Foucault" على سبيل المثال، الذين أثروا بدورهم على مفكرين آخرين في أناليس مثل "روجر

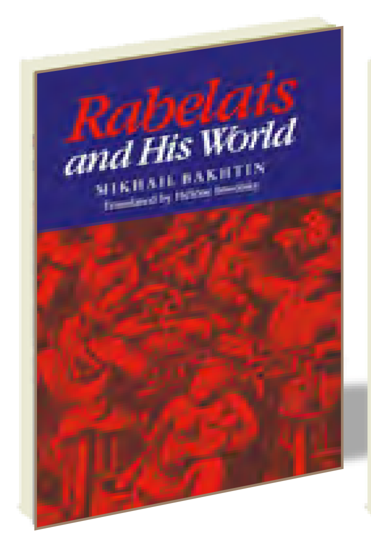
شارتييه Roger Chartier"، و"جاك رافيل Jacques Ravel"، و"فرانسوا فيريت Francois Furet"، و"روبرت دارنتونRobert Darnton". ويحذر كل من الجيل الأول والثاني من نقاد مدرسة أناليس من تطوير "مواضيع" الدراسة من قِبَل النقاد الثقافيين- ما لم يكن هؤلاء النقاد أنفسهم عازمين على "تطوير.. [معنى] التماسك أو التفاعل بين المواضيع" (Hunt 9). «وفي الوقت نفسه، يحذر نقاد مدرسة أناليس، وهم معنيون بالتماسك، من رؤية "الطقوس والأشكال الأخرى للعمل الرمزي" على أنها "تعبير عن معنى جمعي متماسك مركزي". وقد ذكرونا بأن النصوص تؤثر على القراء المختلفين "بطرق مختلفة ومتنوعة" (Hunt 13-14).

وميشيل فوكو مؤثر أوروبي آخر قوي على الحاضر -النقد الثقافي اليوم- وربما أقوى مؤثر على النقد الثقافي الأمريكي وما يسمى بالتاريخانية الجديدة، التي تُعدُّ شكلًا متعدد التخصصات من النقد التاريخي الذي كثيرًا ما يوازي تطوره تطور النقد الثقافي. وقد تأثر بنقاد أناليس الأوائل والماركسيين المعاصرين (ولكنه ليس ناقدًا أناليسيًّا ولا ماركسيًّا)، وسعى لدراسة الثقافات من حيث علاقات القوة. فعلى عكس الماركسيين وبعض نقاد مدرسة أناليس، رفض أن يرى السلطة على أنها شيء يمارسه مهيمن على فئة تابعة. وفي الواقع، شدد على أن السلطة ليست مجرد سلطة قمعية: أداة للتآمر عن طريق فرد ضد آخر أو مؤسسة ضد أخرى. بل السلطة، بالأحرى، مجموعة كاملة من القوى؛ هي التي تنتج ما يحدث.

وهكذا، حتى الأرستقراطي المستبد لا يمارس السلطة ببساطة؛ لأنه مُنِحَ السلطة من خلال "الخطابات discourses" -طرق التفكير والكتابة والتحدث المقبولة- والممارسات التي ترقى إلى مستوى السلطة. لقد حاول فوكو رؤية كل شيء، بداية من العقاب حتى الحياة الجنسية، من خلال أكبر مجموعة ممكنة من الخطابات. ونتيجة لذلك، اقتفى أثر "جينولوجيا genealogy" الموضوعات التي درسها من خلال النصوص التي كان من الممكن أن يتجاهلها المؤرخون التقليديون والنقاد الأدبيون، بالنظر إلى (على حد قول لين هنت Lynn Hunt) "مذكرات الانحرافات، واليوميات، والرسائل السياسية، والمخططات المعمارية، وسجلات المحكمة، وتقارير الأطباء- وتطبيق مبادئ التحليل المتسقة بحثًا عن لحظات الانعكاس في الخطاب، بحثًا عن الأحداث كمكان للنزاع إذ تتحول الممارسات الاجتماعية"







(39 Hunt). لم يكن فوكو يميل إلى بناء جسور متعددة التخصصات فحسب، بل كان يميل أيضًا، في هذه العملية، إلى إدخال "تاريخ المرأة والمثليين والأقليات" في دراسة الثقافة– وهي مجموعات نادرًا ما يتم دراستها من قبل المهتمين بالثقافة الرسمية التي نرمز لها بالحرف الاستهلالي الكبير C. (45 Hunt)

وقد تم ذكر العديد من المؤثرات البريطانية على الدراسات الثقافية والنقد الثقافي كما هو اليوم بالفعل. ومن بين أولئك الذين لم يتم ذكرهم، يبرز اثنان من الرواد الأوائل. أحدهما، الناقد الماركسي" إ. ب. طومسون E. P. Thompson"، الذي أحدث ثورة بدراسته عن الثورة الصناعية من خلال الكتابة عن تأثيرها على المواقف البشرية، وحتى الوعي. وأوضح كيف أثرت النظرة الثقافية المشتركة، وتحديدًا تلك التي تشكل سعرًا عادلًا أو منصفًا، على سلوك الحشود وتسببت في أشياء مثل أعمال شغب الطعام وحرق ريك في القرن التاسع عشر. وكان التأثير البريطاني المبكر الآخر، والأكبر، على النقد الثقافي المعاصر والدراسات الثقافية هو الراحل "ريموند ويليامز Raymond Williams». ففي أعمال مثل كتابه "الثورة الطويلة والثقافة والمجتمع: The Long Revolution and Culture and Society: 1780–1950"، أثبت ويليامز أن الثقافة ليست ثابتة ومنتهية، بل حية ومتغيرة؛ بوصفها شيئًا. وكان أحد التغييرات التي دعا إليها تطوير ثقافة اشتراكية مشتركة.

ومثل الماركسيين، الذين كان يجادلهم ويؤيدهم في كثير من الأحيان، نظر ويليامز إلى الثقافة فيما يتعلق بالإيديولوجيات، وما وصفه بالطرق "المتبقية" أو "المهيمنة" أو "المنبثقة" لعرض العالم الذي تمتلكه الطبقات أو الأفراد الذين يمتلكون السلطة في مجموعة اجتماعية معينة. ولكن على عكس طومسون وريتشارد هوجارت، تجنب ويليامز التأكيد على الطبقات الاجتماعية والصراع الطبقي في مناقشة تلك القوى الأكثر قوة في تشكيل الثقافة وتغييرها. وعلى عكس بعض الماركسيين الأوروبيين، لم يكن بإمكانه أبدًا رؤية "البنية الفوقية" على أنها "انعكاس" بسيط أو كبير إلى حد ما عن "القاعدة" الاقتصادية. كان اتجاه ويليامز هو التركيز على الناس كأشخاص، على كيفية اختبارهم للظروف التي يجدون أنفسهم فيها والاستجابة الإبداعية لتلك الظروف في ممارساتهم الاجتماعية. وإيمانًا منه بمرونة الفرد، أنتج مجموعة من النقود الجديرة بالملاحظة التي أطلق عليها "هال" "الإنسانية humanism» (63).

وكما هو واضح من الفقرات السابقة، فإن ظهور الدراسات الثقافية أو النقد الثقافي وتطورهما يصعب فصله بالكامل عن تطور الفكر الماركسي. فالماركسية، إلى حد ما، خلفية لخلفية معظم النقد الثقافي، بل إن بعض النقاد الثقافيين المعاصرين يعدّون أنفسهم نقادًا ماركسيين كذلك. وهكذا، على الرغم من أن النقد الماركسي وأبرز ممارسيه قد تم تقديمهم في مكان آخر في هذا المجلد، فإن ذكر بعض الأفكار الماركسية –والنقاد الذين طوروها– ضروري هنا أيضًا. ومن الأعمال ذات أهمية خاصة في تطور النقد الثقافي أعمال "والتر بنيامين Walter Benjamin" و"أنطونيو جرامشي Antonio Gramsci" و"لوي ألتوسير Louis Althusser" و"ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin".

كان باختين روسيًّا Russian، ثم سوفيتيًّا Soviet، ناقدًا مبدعًا للغاية في تفكيره وواسع النطاق في تأثيره لدرجة أن البعض قد

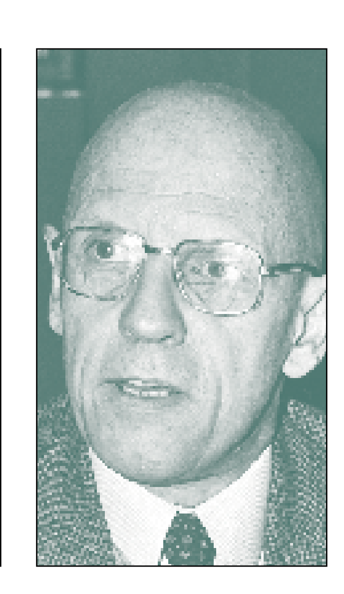
يقول إنه لم يكن ماركسيًّا على الإطلاق. وقد نظر إلى اللغة –وخاصة لغة النصوص الأدبية– من حيث الخطابات والحوارات بين الخطابات. فضمن رواية مكتوبة في مجتمع متقلب، على سبيل المثال، قد يتضمن السرد خطابًا رسميًّا ومنطقيًّا، بالإضافة إلى خطاب آخر يتسرب إليها من خلال التعليقات الصعبة وحتى الحجج العكسية. وفي كتاب عن "دوستويفسكي Dostoyevsky" صدر عام 1929 وفي دراسة عن "رابيليه وعالمه Rabelais and His World" صدرت عام 1940، فحص باختين ما يسميه الروايات "البوليفونية polyphonic"، كل منها يتميز بتعدد الأصوات أو الخطابات. ففي دوستويفسكي، تتميز الحالة المستقلة لشخصية معينة باختلاف لغته أو لغتها عن لغة الراوي. (ويمكن لصوت الراوي أن يكون حوارًا في الحقيقة أيضًا). ويجد باختين في أعمال رابيليه أن اللغة (الدنيوية) للكرنفال وغيرها من الاحتفالات الشعبية تلعب ضد المحاكاة الساخرة لكثير من الخطابات الرسمية، أي؛ خطابات القضاة أو الكنيسة. لقد أثر باختين على النقد الثقافي الحديث من خلال إظهاره، بمعنى ما، أن الصراع بين الثقافة "الرفيعة" و"الوضيعة" لا يحدث بين النصوص الكلاسيكية والشعبية فحسب، بل بين الأصوات "الحوارية" الموجودة في جميع الكتب العظيمة.

وقد هاجم الناقد الماركسي الألماني والتر بنيامين، خلال الفترة نفسها تقريبًا، بعض الأشكال الأدبية التقليدية والمألوفة التي شعر أنها تحمل "هالة" ثقافية خادعة. وتولى هذا الموقف جزئيًّا لأن العديد من النقاد الماركسيين السابقين، على أيامه، "جورج لوكاش Georg Lukacs"، بدا أنهم يميلون إلى تقدير الروايات الواقعية في القرن التاسع عشر– ويعارضون الأعمال الحداثية في زمانهم. ولم يُشِدْ بنيامين بالحركات الحداثية فقط، مثل الدادية Dadaism، بل رأى أيضًا أملًا في تطوير أشكال فنية جديدة تستخدم الإنتاج الميكانيكي والمصور. وقدمت هذه الأشكال، بما في ذلك الراديو والأفلام، وعدًا بتعريف جديد للثقافة عبر مجال أوسع وأقل حصرية للفنون.

وانتقد أنطونيو جرامشي، الماركسي الإيطالي الذي اشتهر بكتابة مذكرات سجنه (التي نُشرت لأول مرة تحت عنوان رسائل من السجن Prison Notebooks في عام 1947)، مفهوم الأدب ذاته، وبعد ذلك، الثقافة بالمعنى القديم، ولم يشدد على أهمية الثقافة على نطاق أوسع فقط ولكن شدد أيضًا على الحاجة إلى رعاية الثقافة البروليتارية أو الطبقة العاملة وتطويرها. واقترح الحاجة إلى رؤية المثقفين سياسيًّا– والحاجة إلى ما سماه المثقفين "العضويين الراديكاليين". ويدعو النقاد الثقافيون المعاصرون الزملاءَ إلى "إضفاء الشرعية على فكرة كتابة المراجعات والكتب للجمهور العام"، و"الانخراط في القراءة السياسية للثقافة الشعبية"، وبشكل عام، "لإعادة تسييس.. المعرفة"، وغالبًا ما يُستشهد بجرامشي كمعزز مبكر لوجهات نظرهم. (Giroux 482)

وأخيرًا، والأهم من ذلك، ربط جرامشي الأدب بأيديولوجيات الثقافة التي أنتجها وطورها مفهوم "الهيمنة hegemony"، وهو مفهوم استخدمه لوصف نظام المعاني والقيم المنتشرة الذي يشبه الشبكة –الأيديولوجيات– التي تشكل كيف تبدو الأشياء، وما تعنيه، وبالتالي، ما الواقع بالنسبة لغالبية الناس داخل الثقافة. ولم يكن جرامشي يرى الناس، حتى الفقراء منهم، كضحايا هيمنة عاجزين، كروبوتات أيديولوجية حمقاء. وبدلًا من ذلك، اعتقد أن الناس

لديهم الحرية والقوة للنضال ضد الأيديولوجية، لتغيير الهيمنة. وكما أشار "باتريك برانتلينجر Patrick Brantlinger" في كتابه "آثار أقدام كروسو: الدراسات الثقافية في بريطانيا وأمريكا Crusoe’s (1990) ootprints: Cultural Studies in Britain and America (1990)"، فإن فكر جرامشي لا يفسد بـ"الغطرسة الفكرية التي تنظر إلى الغالبية العظمى من الناس على أنهم زومبي zombies مخدوعون، ضحايا أو مخلوقات الإيديولوجية" (100(. ومن بين هؤلاء الماركسيين الذين اكتشفوا، بعد جرامشي، العلاقة المعقدة بين الأدب والأيديولوجيا، وكان له تأثير كبير على النقد الثقافي أيضًا، الناقد الماركسي الفرنسي لوي ألتوسير. وعلى عكس جرامشي، مال ألتوسير إلى رؤية الأيديولوجية في السيطرة على الناس، وليس العكس. وجادل بأن الوظيفة الرئيسية للأيديولوجية إعادة إنتاج علاقات الإنتاج الحالية للمجتمع، وأن هذه الوظيفة يتم تنفيذها حتى في معظم النصوص الأدبية، على الرغم من أن الأدب مستقل نسبيًا عن "التكوينات الاجتماعية" الأخرى. وأوضح "ديف




ميشيل فوكو




ميخائيل باختين

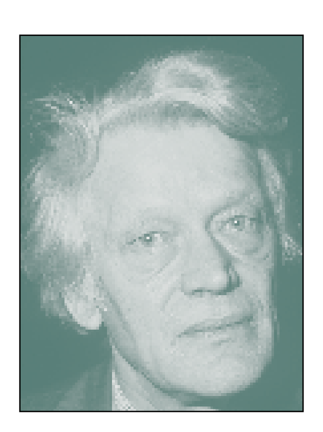

لين هنت

لينج Dave Laing" موقف لوي ألتوسير بقوله أن "مجموعة العادات والأخلاق والآراء" التي يمكن العثور عليها في أي عمل أدبي تميل إلى "ضمان أن القوة العاملة (والمسؤولين عن إعادة إنتاجها في الأسرة والمدرسة، وما إلى ذلك) في وضع التبعية للفئة المهيمنة" (91). على الرغم من ذلك، يُعدّ لوي ألتوسير من نواح كثيرة مثالًا جيدًا على الماركسية والنقد الثقافي اللذين يفترقان طرقًا مثلما هو الحال عندما يكون النقد الثقافي مدينًا للماركسيين وأفكارهم. وعلى الرغم من أن ألتوسير قد جادل بأن الأدب مستقل نسبيًّا –أكثر استقلالية عن الأيديولوجية من الكنيسة، أو الصحافة، أو الدولة، على سبيل المثال– فإنه يقصد بالأدب ليس فقط الأدب بالمعنى الضيق بل الشيء الأكثر ضيقًا. فقد كان يقصد الأدب الجيد، وليس بالتأكيد الأشكال الشعبية التي يرغب النقاد الثقافيون الحاليون في وضعها بجانب تولستوي Tolstoy وجويس Joyce وإليوت Eliot وبريخت Brecht. وقد افترض أن تلك القصص الشعبية كانت مجرد سروج أحصنة مصممة (ولكن دون وعي) لحمل أمتعة أيديولوجية الثقافة، مجرد أفراس حاضنة مخصصة لإعادة إنتاجها.

وهكذا، بينما تبنى النقاد الثقافيون فكرتي لوي ألتوسير بأن أعمال الأدب تعكس تكوينات أيديولوجية معينة، وأن الأعمال الأدبية قد تكون بعيدة نسبيًّا أو حتى مقاومة للفكر في الوقت نفسه، فإنهم رفضوا الحدود الضيقة للأدب التي حددها لوي ألتوسير والماركسيون الآخرون.

وفي كتابه "الماركسية والخيال الشعبي" (1986)، يستخدم "توني بينيت Tony Bennett" البرنامج التلفزيوني "سيرك مونتي بايثون الطائر Monty Python's Flying Circus"، وبرنامج تلفزيوني بريطاني آخر، "ليست أخبار الساعة التاسعة صباحًا Not the 9 o'clock News"، ليجادل بالقول إن الفكرة الألتوسيرية بأن جميع أشكال الثقافة الشعبية يجب أن تدرج "بين [كل تلك] الأشكال المادية العديدة التي تتخذها الأيديولوجية.. في ظل الرأسمالية" هو "ببساطة غير صحيح". ويقال إن "المجال الكامل للخيال الشعبي –الذي يأخذه بينيت ليشمل الأفلام والبرامج التلفزيونية وكذلك الكتب– "مليء بأمثلة" الأعمال التي تفعل ما يسميه بينيت "أعمال" "الإبعاد". أي أنها تؤدي إلى فصل الجمهور عن الأيديولوجيات السائدة وليس إعادة إلزام الجمهور بها. (249)

على عكس طومسون وريتشارد هوجارت، تجنب ويليامز التأكيد على الطبقات الاجتماعية والصراع الطبقي في مناقشة تلك القوى الأكثر قوة في تشكيل الثقافة وتغييرها. وعلى عكس بعض الماركسيين الأوروبيين، لم يكن بإمكانه أبدًا رؤية "البنية الفوقية" على أنها "انعكاس" بسيط أو كبير إلى حد ما عن "القاعدة" الاقتصادية.



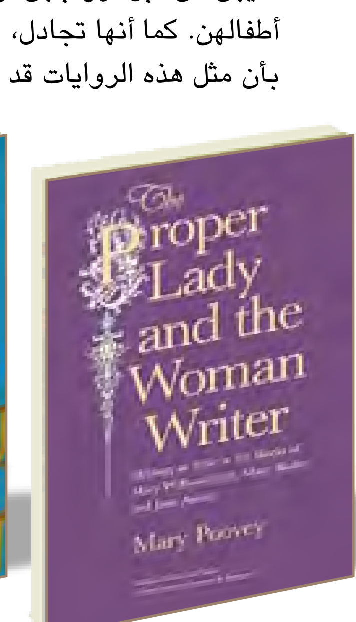
إ. ب. طومسون

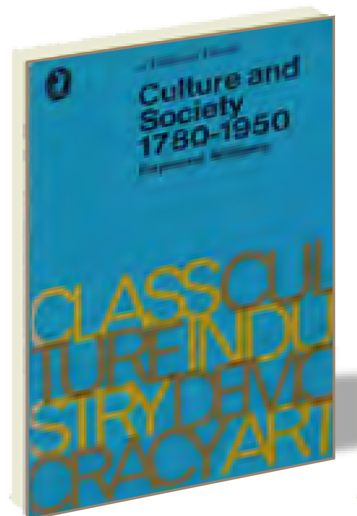
وعلى الرغم من وجود نقاد ثقافيين ماركسيين (بينيت نفسه واحد منهم، يواصل من خلال كتاباته ما يمكن وصفه بأنه شجار العاشق مع الماركسية)، فإن معظم النقاد الثقافيين ليسوا ماركسيين بالمفهوم الحرفي. وتنافس "أنّ بيزر Anne Beezer"، في كتابتها عن أشياء مثل الإعلانات والمجلات النسائية، "النظرة الألتوسيرية للأيديولوجية على أنها بناء الموضوع». (103 qtd. in Punter) وهذا يعني أنها تعطي كلًّا من وسائل الإعلام التي تهتم بها وجماهيرها ثقةً أكثر من الماركسيين الألتوسيريين المحتملين. ففي حين أنهم قد يجادلون بأن مثل هذه الوسائط تجعل الناس على ما هم عليه، فإنها تشير إلى أن المجلات نفسها التي قد تخبر النساء كيف يعترفن بإرضاء رجالهن فإنها، في الوقت نفسه، قد تقدم نصائح تَحَرُّريّة للنساء حول كيفية الحفاظ على استقلاليتهن بعدم الجدية العاطفية. وتقترح بيزر أن العديد من الإعلانات تعلن عن حالتها كإعلانات، تمامًا كما يراها العديد من الأشخاص الذين يشاهدونها أو يقرؤونها كإعلانات ويفسرونها وفقًا لذلك.

وكان النوع المعقد والدقيق من التحليل الذي قدمته بيزر لتأثير المجلات والإعلانات النسائية يركز على الروايات الرومانسية الورقية التي كتبتها "تانيا مودليسكي Tania Modleski " و"جانيس رادوايJanice Radway "، في كتاب "المحبة مع الانتقام" Loving with a Vengeance (1982) وكتاب "قراءة الرومانسية" Reading the Romance (1984)، على التوالي. وتشير "رادواي"، ناقدة نسوية ثقافية تستخدم الخطاب النقدي الماركسي لكنها تجاوزته في النهاية، إلى أن العديد من النساء اللواتي يقرأن القصص الرومانسية يفعلن ذلك من أجل اقتطاع وقت ومساحة خاصة بهن تمامًا، ولا يتم التطفل عليهن من قبل أزواجهن أو أطفالهن. كما أنها تجادل، بأن مثل هذه الروايات قد تنتهي بالزواج، ولكن الزواج عادة ما يكون بين بطلة مشاكسة ومستقلة ورجل قوي قامت "بترويضه"، أي؛ جعلته حساسًا وعطوفًا. ولماذا تنطوي العديد من هذه القصص على مثل هذه البطلات وتنتهي كما تفعل؟ لأن المستهلكين، كما توضح رادواي من خلال البحث المضني في دور النشر والمكتبات ومجتمعات القراءة، يريدونهن أن يكنَّ على هذا النحو. إنهم لا يشترون –أو، إذا اشتروا لا يوصون بها– الروايات الرومانسية، على سبيل المثال، التي تُغتصب فيها البطلة: وبالتالي، ومع مرور الوقت، تجد القليل من هذه الحبكات طريقها إلى الرفوف عن طريق السحب من الأسواق.

وتُعد قراءة رادواي قراءة نقدية ثقافية نسوية نموذجية من حيث أنها قراءة سياسية– ولكن ليست متعلقة بشأن القمع بشكل خاص. فقد "تُنتج" خصوصيات النساء عن طريق الروايات الرومانسية -أي؛ أن تفكيرهن محكوم بما يقرأنه– ولكن النساء أنفسهن يحتوين، إلى حد ما، ما يُكتب أو يُنتج، وبالتالي القيام "بعمل ثقافي" خاص بهن. وبدلًا من رؤية جميع أشكال الثقافة الشعبية على أنها مظاهر للأيديولوجيا، التي سرعان ما يتم إعادة تمثيلها في أذهان الجماهير الضحية، فإن النقاد الثقافيين غير الماركسيين يميلون إلى رؤية التعاضد المثبط أحيانًا ولكن الديناميكي دائمًا بين الأشكال الثقافية ومستهلكي الثقافة.

وتقوم "ماري بوفي Mary Poovey" بذلك في كتابها "السيدة الوقورة والكاتبة النسائية The Lady Proper and the Woman Writer" (1984)، وهو كتاب تتتبع فيه تطور "اللياقة" الأنثوية. وتربط "بوفي" بشكل وثيق بين الآداب التي تدرسها نساء القرن الثامن عشر اللواتي كتبن كتيبات عن السلوك، ومجلات السيدات، وحتى الروايات ذات المفاهيم الأبوية لملكية النساء والرجال (بما أن الملكية موروثة، فإن المرأة الخائنة يمكن أن تهدد التصرف في ميراث الرجل عن طريق إنجاب أطفال ليسوا له. لذلك، فإن كتابات النساء التي عززت الملكية دعمت أيضًا الوضع الراهن للملكية). وأخيرًا، على الرغم من ذلك، تظهر "بوفي" أيضًا أن بعض الكاتبات





اللاتي عززن الملكية وكان يُنظر إليهن على أنهن "أدلة للسيدات الموقرات" في الواقع "عَبَرْنَ حدود ذلك النطاق المحدود" (40). وربما كَتَبْنَ قصصًا تظهر جرأة النساء على محاولة قيادة حياة خيالية، ناهيك عن الجرأة، خارج حدود اللياقة المنزلية. لكنهن فعلن ذلك بشكل خيالي وجريء.

وفي حين أن ماري بوفي، في كتابها "السيدة الوقورة والكاتبة النسائية"، نظرت إلى رواية فرانكشتاين من حيث علاقتها بمعالجة الكتيبات والروايات من قبل جين أوستن، فإن معظم النقاد الثقافيين الذين كتبوا عن رواية "ماري شللي Mary Shelley" الأكثر شهرة قد قرأوها بدلًا من ذلك في سياق شكل شعبي مختلف تمامًا: الرواية القوطية Gothic fiction. فعلى سبيل المثال، بدأ "بول أوفلين Paul O'Flinn" مقالته عن "الإنتاج والاستنساخ: حالة فرانكشتاين Production and Reproduction: The Case of Frankenstein" بالإشارة إلى أن الرواية نُشرت في العام نفسه كهجوم مشهور على التقليد القديم للرواية القوطية.

وفي المقالة التالية، تبدأ "لي إي. هيلر Lee E. Heller" بمعاملة رواية فرانكشتاين بوصفها رواية قوطية ومن خلال الإشارة إلى أن الشيء المثير للاهتمام حول القوطية هو "وجودها في كل من الأشكال ذات الثقافة الرفيعة والشعبية." وتتابع هيلر أن ما ينطبق على الرواية القوطية بشكل عام، ينطبق بشكل خاص على رواية فرانكشتاين، التي جذبت من خلال إصداراتها من الكتب والأفلام شريحة واسعة من الجمهور من خلال الحدود التي عادة ما تكون غير قابلة للاختراق. وعلى الرغم من أن رواية فرانكشتاين لا تزال موضوعًا كلاسيكيًّا متكاملًا جدًّا، فإنها موضوع مناسب للنقد الثقافي الجديد أيضًا. وتضع هيلر بعد ذلك رواية فرانكنشتاين "الغريبة" في السياقات الثقافية للنقاش الدائر في أواخر القرن الثامن عشر حول التعليم ومحو الأمية. فقد كانت هذه الفترة التي نمت خلالها "طبقة القراءة" لتشمل معظم أفراد الطبقة الوسطى، وهي حقيقة سمحت في الحال بظهور الرواية (كشكل مكرس لتمثيل الحياة العادية أكثر من الشعر)، والتي أثارت، في الوقت نفسه، نقاشًا أخلاقيًّا إلى حد ما حول ما يشكل الترفيه المناسب للقراء الذين يحتاجون إلى التعليم. وقد تمَّ تكثيف هذا النقاش مع ظهور الرواية القوطية، التي كان جمهورها من الإناث أكثر من الذكور وأقل ثراءً من جماهير "فيلدنج Fielding" و"سمولت Smollett"، على سبيل المثال. فهل يجب أن يقرأ مثل هذا الجمهور نوعًا من الكتابة يبدو أنه يبعث الإثارة فقط دون داع وليس للإرشاد؟ ربما لأن الكثير من الناس كانوا يجيبون على هذا السؤال بالنفي، تطورت الرواية القوطية لتجمع بين العناصر الأخلاقية لرواية القرن الثامن عشر "الجادة" مع الإثارة المسلية والخيالية التي أصبحت معروفة بها.

إن اهتمام هيلر بالجمهور –وبالرواية كمنتج استهلاكي– اهتمام نموذجي بالنسبة للناقد الذي يمارس النقد الثقافي، بالإضافة إلى اهتمامه بنص يتحدى الحدود بين "الأدب" والخيال الشعبي. وكذلك، بالطبع، اهتمام بـ"العمل الثقافي" (على حد قول جين تومبكينز Jane Tompkins) الذي قام به شكل معين في لحظة تاريخية معينة. ما يجعل نسخة هيلر للنقد الثقافي الجديد معقدةً ومثيرةً بشكل خاص أنها تحدد ضمن شكل أدبي معين (هنا الرواية القوطية) ثلاثة أشكال مميزة من هذا الشكل (الرعب القوطي، القوطية العاطفية التعليمية، والقوطية الفلسفية "العالية")، وكل منها يظهر بعد ذلك أنه يقوم بنوع مختلف من العمل الثقافي لفئة مختلفة أو نوع معين من

الجمهور– ولكن كل ذلك في النص نفسه.
وهكذا، تشرح قدرة رواية فرانكنشتاين على الاستمرار في الرواج على مر القرون، بين مجموعة من الطبقات الاجتماعية والاقتصادية وعبر مجموعة متنوعة من الأشكال، من خلال إظهار أنها شكل هجين، وسلسلة متنوعة متشابكة معًا من المشاعر المثيرة والطبقة الوسطى، وجدائل فلسفية. وفي هذه العملية، تقدم قراءة مبتكرة بشكل لافت للنظر، قراءة لا توضح كيف يكمن السجال الثقافي وراء النص فقط ولكن أيضًا كيف يتم تقديمه داخل النص. لأنها تظهر أن رواية فرانكنشتاين تتعلق بالتعليم الجيد والسيئ، والكتب المفيدة، و(كورنيليوس أجريبا Cornelius Agrippa) الفاسد، و"البراري الحزينة"، مثلما يتعلق بالغيلان وأفعالهم المرعبة.
أخيرًا، على الرغم من ذلك، يمثل عملُ هيلر النقدَ الثقافي في أفضل حالاته بحكم أنه يضع النص في فترات تاريخية لاحقة، بما في ذلك فتراتنا. فمن خلال مقالتها، يمكننا أن نرى التحول الجذري لمعنى النص ووظيفته في الإصدارات السينمائية اللاحقة (من كلاسيكيات 1931 من خلال إنتاج أفلام "فريدي Freddie" و"جايسون Jason")؛ والطرق المتغيرة التي استخدمنا بها كلمة فرانكنشتاين للتحدث عن الشخصيات والفظائع التاريخية (من أدولف هتلر Adolf Hitler إلى القنبلة الذرية إلى "الأفعال" الوحشية التي ارتكبت في سنترال بارك Central Park). وهكذا، تجعل هيلر رواية فرانكنشتاين تتحدث بطريقة لا يأمل فيها النقاد الذين يتخذون مقاربات أخرى أثناء معالجة الرواية أن تتحدث بها الرواية، لأنها تُظهر جميع الفرانكنشتاين مجرد نسخ من فرانكشتاين الأصلية، وتوضح كيف تتحدث النسخة الحالية الآن○

* النقد الثقافي: ببليوجرافيا مختارة:
مقدمات عامة في النقد الثقافي، والدراسات الثقافية:
– Brantlinger, Patrick. Crusoe's Footprints: Cultural Studies in Britain and America. New York: Routledge, 1990.
– Desan, Philippe, Priscilla Parkhurst Ferguson, and Wendy Griswold. "Editors' Introduction: Mirrors, Frames, and Demons: Reflections on the Sociology of Literature." Literature and Social Practice. Ed. Desan, Ferguson, and Griswold. Chicago: U of Chicago P. 1989. 1–10.
– Eagleton, Terry. "Two Approaches in the Sociology of Literature." Critical Inquiry 14 (1988): 469– 76.
– Giroux, Henry, David Shumway, Paul Smith, and James Sosnoski. "The Need for Cultural Studies: Resist– ing Intellectuals and Oppositional Public Spheres." Dalhousie R eview 64.2 (1984): 472–86.
– Gunn, Giles. The Culture of Criticism and the Criticism of Culture. New York: Oxford, 1987.
– Hall, Stuart. "Cultural Studies: Two Paradigms." Media, Culture and Society 2 (1980): 57– 72.
– Humm, Peter, Paul Stigant, and Peter Widdowson, eds.Popular Fictions: Essays in Literature and History.

New York: Methuen, 1986. See especially the intro. by Humm, Stigant, and Widdowson, and Tony Bennett's essay "Marxism and Popular Fiction." 237– 5.
– Hunt, Lynn, ed. The New Cultural History: Essays. Berkeley: U of California P. 1989.
– Johnson, Richard. "What Is Cultural Studies Anyway?" Social Text: Theory/ Culture/ Ideology 16 (1986–87): 38–80.
– Pfister, Joel. "The Americanization of Cultural Studies." Yale Journal of Criticism 4 (1991): 199– 229.
– Punter, David, ed. Introduction to Contemporary Critical Studies. New York: Longman, 1986. See especially Punter's "Introduction: Culture and Change" 1–18, Tony Dunn's "The Evolution of Cultural Studies" 71–91, and the essay "Methods for Cultural Studies Students" by Anne Beezer, Jean Grimshaw, and Martin Barker 95– 118.

⋆ الدراسات الثقافية: بعض الأمثلة البريطانية المبكرة:
– Hoggart, Richard. Speaking to Each Other. 2 vols. London: Chatto, 1970.
– The Uses of Literacy: Changing Patterns in English Mass Culture. Boston: Beacon, 1961.
– Thompson, E. P. The Making of the English Working Class. New York: Pantheon, 1977.
– William Morris: Romantic to Revolutionary. New York: Pantheon, 1977.
– Williams, Raymond. Culture and Society, 1780–1950. New York: Harper, 1958.
– The Long Revolution. New York: Columbia UP, 1961.

⋆ الدراسات الثقافية: التأثيرات القارية والماركسية:
– Althusser, Louis. For Marx. Trans. Ben Brewster. New York: Pantheon, 1969.
– Althusser, Louis, and Etienne Balibar. Reading Capital. Trans. Ben Brewster. New York: Pantheon, 1971.
– Bakhtin, Mikhail. The Dialogic Imagination: Four Essays. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson. Austin: U of Texas P. 1981.
– Rabelais and His World. Cambridge: MIT, 1968.
– Benjamin, Walter. Illuminations. Ed. with intro. by Hannah Arendt. Trans. H. Zohn. New York: Harcourt, 1968.
– Bennett, Tony. "Marxism and Popular Fiction." Humm, Stigant, and Widdowson.
– Foucault, Michel. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. Trans. Alan Sheridan. New York: Pantheon, 1978.
– The History of Sexuality, Vol. 1. Trans. Robert Hurley. New York: Pantheon, 1978.
– Gramsci, Antonio. Selections from the Prison Notebooks. Ed. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. New York: International, 1971.

⋆ الدراسات الثقافية الحديثة: أمثلة بريطانية وأمريكية مختارة:
– Colls, Robert, and Philip Dodd, eds. Englishness: Politics and Culture, 1880–1920. London: Croom Helm, 1986.
– Modleski, Tania. Loving with a Vengeance: Mass–Produced Fantasies for Women. Hamden: Archon, 1982.
– Poovey, Mary. Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid–Victorian England. Chicago: U of Chicago P. 1988.
– Radway, Janice. Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature. Chapel Hill: U of North Carolina P. 1984.

⋆ دراسات فرانكشتاين الثقافية:
– Baldick, Chris. In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth–Century Writing. Oxford: Clarendon, 1987.
– Bewell, Alan. "An Issue of Monstrous Desire: Frankenstein and Obstetrics." Yale Journal of Criticism 2.1 (1988): 105–28.
– LaValley, Albert J. "The Stage and Film Children of Frankenstein: A Survey." The Endurance of Frankenstein. Ed. George Levine and U. C. Knoepflmacher. Berkeley: U of California P. 1979. 243– 89.
– O'Flinn, Paul. "Production and Reproduction: The Case of Frankenstein." Literature and History 9.2 (1983): 194–213.
– Poovey, Mary. The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Work of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen. Chicago: U of Chicago P. 1984. See especially ch. 4: "'My Hideous Progeny': The Lady and the Monster."
– Rieder, John. "Embracing the Alien: Science Fiction in Mass Culture." Science–Fiction Studies 9.1 (March 1982): 26–37.
– Spivak, Gayatri Chakravorty. "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism." Critical Inquiry 12.1 (1985): 243–61.
– Vlasopolos, Anca. "Frankenstein's Hidden Skeleton: The Psycho–Politics of Oppression." Science– Fiction Studies 10.2 (1983): 125–36.

ف. ر. مارتنيز



ابن الأم

ترجمة وتقديم :

أحمد ضحية
(السودان)

الكاتب والملحن الكوبي المولد، الأميركي الجنسية ف. ر. مارتينيز، هاجر إلى الولايات المتحدة، نتيجة الثورة الكوبية. نشأ في ميامي، ثم انتقل إلى مدينة نيويورك للدراسة، في معهد جوليارد لفنون الأداء، حيث درس مع ديفيد ديموند، وتخرج بدرجة البكالوريوس. قام بتأليف الموسيقى للسينما والتلفزيون والراديو والمسرح. حصل على جائزتي إيمي (بالاشتراك مع فريق الكتابة في تلفزيون ورشة الأطفال، وجائزة جرامي لألبوم شارع السمسم الموبالوزا في عام 1998، والذي أدى فيه أغنيته: Mambo I، II التي غنتها جلوريا استيفان.
عمل مع العديد من الشخصيات البارزة الأخرى، مثل سيندي لوبر وسيليا كروز وتيتو بوينتي وتريني لوبيز، والعديد من نجوم الموسيقى اللاتينيين في أواخر القرن العشرين.
في عام 1998، إلى جانب الكاتب لويس سانتيرو، حصل على جائزة ريتشارد رودجرز، التي قدمتها الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب، عن مسرحية أطفال باريو الموسيقية. كذلك عمل مارتينيز لصالح ديزني، في برنامج «ماني المفيد» كمؤلف موسيقي، وأكمل موسيقى وأغاني خلفية لـ100 عرض. كما تم ترشيح «هاندي ماني» لجائزة إيمي في عام 2009. مع أوركسترا تشارلستون السيمفونية، عمل على العديد من المشاريع، بما في ذلك مشروع داريوس روكر.
ظل مبتكر الخيال في الشعر، منذ أن كان في الثانية عشرة

من عمره، ولم يعد أكثر جدية في الكتابة السردية إلا في هذه السنوات الأخيرة.

في عام 2016، وجدت قصيدته «300 دقيقة» تنويهًا مشرفًا من القلم الأمريكي. أكمل في السنوات الخمس الماضية أكثر من مائة قصيدة، وخمس روايات؛ بالإضافة إلى عدد من القصص القصيرة.

قدمت هذه القصة من قبل إميلي شماه في 1 أغسطس 2019، في موقع القصة الأمريكية القصيرة؛ بقولها: «جويس كارول أوتس، التي اختارت قصة ف. ر. مارتنيز، للحصول على جائزة هذا العام، لها تاريخ طويل مع أدب السجون نثرته في قصصها، وغردت به، وهي تحكي عن ظروف المساجين السيئة.

حررت جويس مجموعة من القصص، عن رجال ونساء مسجونين، واحدة على الأقل من هذه القصص محظورة، في بعض المؤسسات. لذلك كان قرار جائزة القصة القصيرة الأميركية لعام 2019، بتخصيص الجائزة للكتاب المسجونين، قرارًا مثاليًّا.

في فئة القصة القصيرة، أُختيرت هذه القصة «ابن الأم»، التي وصفتها لجنة الجائزة، بأنها قصة «مكثفة، غنائية، مترعة بالحنين، أشبه بقصيدة نثرية للذاكرة والندم»، كما سنرى في سيرة مارتنيز الذاتية.

أمضى مارتنيز وقتًا طويلًا، من حياته المهنية خارج السجن، في تأليف الموسيقى.. وهناك بالفعل شيء موسيقي في نثره، والطريقة التي يصوغ بها العبارة، ويجعلها أكثر ثراءً؛ وذات مغزى من خلال التكرار».

جويس التي اختارت هذه القصة، هي مؤلفة مشهورة لأكثر من خمسين رواية، وحصلت على جوائز وأوسمة وطنية ودولية عن عملها، بما في ذلك جائزة الكتاب الوطني، وميدالية العلوم الإنسانية الوطنية، وجائزة القدس.

ابن الأم

ما هي افتراءات الأمهات الفزاعات، دُمى الشمع الخام، التي نلصق عليها الدبابيس، والرسوم التوضيحية. نحن نحرمهم من وجود خاص بهم، ونصوغهم ليناسبونا، ليناسبوا جوعنا ورغباتنا وأوجه قصورنا– القاتل الأعمى.

مارجريت أتوود

«إنهم جاؤوا في الليل»..

هذا ما أتذكره دائمًا! سماعها وهي تقول ذلك.. أتذكره، أكثر من تذكري لأي شيء، قاله أي شخص آخر! كنت أنظر إليها أثناء انشغالي؛ بلعبتي على الأرض، عندما كانت تطبخ أو تخيط ثوبًا.

«جاؤوا في الليل.. في منتصف الليل».

لقد استهلكها ظلمها، حزنها، غضبها.. شيء ما أُخذ منها ولن تسترده أبدًا!

«في منتصف الليل، مي.. هيجو.. فكر في مدى فظاعة ذلك!».

كانت الليلة مخيفة.. الظلام.. المصابيح الأمامية بالخارج، في الطريق.. بيت المزرعة المعزول.. الرجال ينادون على زوجها، العشرات منهم، يقودهم الكاهن!

كانت تلك إسبانيا عام 1936.. كان هناك حديث في الهواء الطلق عن حرب



ابن الأم

وشيكة، وحديث عن خونة؛ يجب القضاء عليهم.. الخونة الاشتراكيون، أعداء اللّه والوطن!
كانت تخبرني بهذا عندما كنا في كوبا. كان ذلك في عام 1956 أو عام 57، لست متأكدًا على وجه الدقة، فوقتها لم أكن أهتم بمتابعة التواريخ. كان الوقت ليلًا، وكانت منكفئة على ماكينة الخياطة؛ على ما أذكر.. وضعت قدميها على دواسة الماكينة، ذات البدال الواحد، بعد أن قامت بربط الإبرة، وإدخال الخيط..
كانت تمارس الخياطة، لكسب القليل من المال، حتى تتمكن من مساعدة أبي، الذي كان بخيلًا، متقشفًا في الإنفاق على البيت، فقد اكتشفت ذلك؛ بعد سنوات طويلة من وفاتها!
والآن بعد أن أصبحت في نفس العمر، الذي كانت هي عليه عندما كنت شابًا، وعندما كنت المترجم الدائم لها في ذلك الوقت، لأنها لم تتعلم اللغة الإنجليزية مطلقًا!
الآن.. تمر على خاطري، ذكرياتي الأولى عنها، عندما كنت لا أزال في سرير الأطفال، يدها على ظهري تهدئني، فقد كنت طفلًا عصبيًّا؛ دائم التوتر!
لدي نزعة عصبية، رغم أنني في بعض الأحيان؛ لا أدرك ذلك. أشعر أحيانًا بالمرض؛ بسبب أعصابي.. ضغط دمي كذلك يرتفع، ربما كان ذلك بسبب أنني أتيت إلى حياتها، في مرحلة متأخرة من العمر، إذ كانت في السادسة والأربعين، عندما أنجبتني، بوزن تسعة أرطال. لم أكن لأكون سهلًا بالنسبة لها. لقد جلبت لها المزيد من المعاناة والكرب!
«هذه أنا، أترى؟»
أرتني الكتاب المقدس في غرفة نومها مع أبي.. في درج الطاولة الليلية، في شقتنا في كوبا. كانت بها صورة أنثوية شاحبة ليسوع مصلوبًا! على صفحة الغلاف الداخلي.. لم يكن هذا ما أرادت أن أراه!
كان هناك قائمة بشهداء الكنيسة، منهم القديس يوستينوس، وكان اسمها جوستا؛ لذلك ارتبطت بهذا الشهيد أو القديس، لا أعرف! كنت طفلًا فحسب.. لم أكن أعرف كيف أقرأ جيدًا بعد، لكن كان يمكنني نُطق كلمة «جوستين»؛ اسمها.. لم أكن متأكدًا هل هو شهيد أم قديس!
بعد سنوات، رأيت هذا الاسم، في أحد أعمال ماركيز دو ساد. أيضًا، كنت مهتمًّا أكثر بيسوع المصلوب، والطريقة التي كان ينظر بها إلى السماء! تخيلت أن هذه النظرة الحزينة المعذبة، على وجه جوستين، عندما كانت تتعرض للتعذيب، أو أيًّا كان ما تعرضت له! هذه النظرة المتوسلة كانت تشدني!
أحيانًا كنت أتسلل؛ إلى غرفة النوم تلك، وأحضر الكتاب المقدس من الدرج، فقط لألقي نظرة على يسوع.. يسوع المتألم.. المسامير.. الجُروح في جانبيه.
أفضت لي أمي بمشاكلها مرات عديدة؛ عندما كنت طفلًا، ربما لأنه لم يكن هناك؛ من يستمع إليها. أو ربما لأنني؛ منذ أن كنت طفلًا، اعتقدت أنها ستنقل تاريخ العائلة إليَّ.. أو ربما؛ على الرغم من أنني أفضل عدم التفكير في الأمر، لم يكن بإمكاني كطفل، طرح أي أسئلة؛ عن الأشياء التي كانت تخبرني بها! قد ترغب امرأة بالغة، في التحقيق



في بعض القضايا المتعلقة بزوجها الأول؛ الذي كان سياسيًّا، أو حول الحرب الأهلية الإسبانية، وحول أشياء أخرى، قد لا ترغب في الحديث عنها!
عندما كنت طفلًا كنت سلبيًّا تمامًا، وبريئًا، ومستمعًا مثاليًّا، لا أُعلق على حديثها، أكتفي باستيعابه كله. أردت أن أكون مثل يسوع.. أن آخذ ألمها في نفسي!
كنت أجلس على الأرض، وألعب مع الجنود؛ ورعاة البقر، أو صخرة على الكرسي الهزاز، وأحيانًا في حضنها، أو على طاولة المطبخ، حيث تُعلمني؛ كيفية قراءة كاريكاتيرات الصحف. في بعض الأحيان؛ كنا نأخذ قيلولة بعد الظهر معًا.. في بعض الأحيان، كانت تقرأ لي القصص المصورة وأنا في السرير.. كانت تفوح منها؛ رائحة الطعام المطبوخ، الطازج.
ما مرت به؛ كان عبارة عن سلسلة مستمرة من العذاب.. تنهدت كثيرًا، وغنت أغاني حزينة؛ عندما لم يكن والدي في الجوار.
كانت سياسة والدي، هي النقيض القطبي التام، لسياسة زوجها الأول (ذلك الذي تم قتله، خوسيه). كان والدي مؤيدًا للفاشية.. لا أعرف كيف تزوجته.. ربما لأنها شعرت أنها بحاجة إلى رجل، لمساعدتها على البقاء؛ على قيد الحياة؛ في كوبا، حيث كان عليها أن تعيش، بعد الهروب من الفوضى، في إسبانيا.
«جاؤوا في منتصف الليل من أجله، من أجل خوسيه».
سمعت هذه القصة كثيرًا، لدرجة أنها مطبوعة في عقلي الباطن. إنها في مجرى دمي.
«كان كاهن المدينة معهم.. كنت أعرف الكاهن.. قال إنه سيعيد خوسيه، بعد أن يتحدثوا إليه.. لكن لماذا تريد التحدث معه في منتصف الليل؟ أنا سألت.. قال لي خوسيه، أن أبقى خارج الموضوع.. قال لي إنه عمل رجال».
كانت صغيرة عندما حدث ذلك، في أواخر العشرينيات من عمرها.. كانت حياتهم في هذه المزرعة المعزولة، المملوكة لعائلة زوجها الأول، شاعرية.. فقد كان هناك شلال وطاحونة، إذ قام خوسيه ببناء مولد كهربائي، وولدت أختي هناك.
عاش خوسيه في هافانا، حيث التقيا لأول مرة.. رآها في حافلة؛ وتبعها إلى منزلها، رغم أنه كان على بعد أميال من طريقه!
جاءت والدتي إلى كوبا من إسبانيا، في أواخر عشرينيات القرن الماضي، لتعيش مع أختها؛ بصفتها الأصغر بين أحد عشر طفلًا.. كانت تهرب من التخلف عن الركب، وتعمل في رعاية المسنين.. وقتها كانت في السادسة عشرة من عمرها فقط..
كانت متمردة.. لم تغادر أي فتاة منزلها، في ريف إسبانيا، في سن السادسة عشرة في ذلك الوقت، فبالتأكيد لم يكن ممكنًا، أن تذهب للعيش في بلد آخر.
كان خوسيه أيضًا متمردًا، حيث أتى إلى كوبا، لدراسة الهندسة الكهربائية؛ ثم جرفته الأفكار الاشتراكية، ورغب في العودة إلى البلد القديم، إلى مزرعة عائلته وقريته، للمساعدة في إحداث التغييرات الاجتماعية الضرورية، كما أعتقد!
«جاء هؤلاء الرجال، وأخذوا خوسيه مني.. لم أكن أريده أن يذهب.. لم أره مرة أخرى.. بعد أسابيع؛ وجدوا جثته في بلدة، على بُعد أميال.. لقد تعرض للتعذيب، وإطلاق النار، عشرات المرات».
أخبرتني كل هذا بدون دموع، بقوة لم أنساها أبدًا، صوتها تكسر قليلًا، عندما تحدثت عن الطريقة، التي تم العثور بها على الجثة.
«كنت خائفة على حياتي.. أخذوه هو وابن عمه.. لم يحضر ابن عمه.. وعاشت والدة خوسيه معنا في المزرعة، وعندما قُتل؛ حثتنا على المغادرة، ربما لأنها كانت تخشى؛ أن يعودوا ويقتلونا جميعًا.. عندما تزوجنا أنا وخوسيه، كان علينا البقاء

في كوبا، لا شيء من ذلك كان ليحدث، لكنه كان رجلًا صالحًا، وكان متشددًا.. في السنوات القليلة الأولى، قبل أن تصبح السياسة قبيحة، كان الأمر لطيفًا. كنت سعيدة.. سعيدة جدًا في المزرعة في غاليسيا.. لم أعد سعيدة كما كنت مرة أخرى». أردت أن أجعلها سعيدة، واداوي حزنها.. أعتقد أن العديد من الأطفال، يشعرون بهذه الطريقة.
شعرت أيضًا، أنه إذا استمرت في التعاسة، فسيكون خطئي! أتذكر أنني وعدتها بأن أدرس، لكي أصبح طبيبًا؛ حتى أتمكن من الاعتناء بها. كانت والدتي حياتي ومركز كوني.
كانت أختي راشدة، وعاشت في الولايات المتحدة، كانت تزورنا كل عيد ميلاد، بخلاف ذلك كنا أنا وأمي وأبي نعيش وحدنا.. كان تشتيت الانتباه ضروريًّا!
«جاؤوا في منتصف الليل، وأخذوا كل سعادتي.. اضطررت إلى الهروب مع أختك [أختي غير الشقيقة، من الناحية الفنية! على الرغم من أنني؛ كنت ممنوعًا من قول ذلك].. لم يكن لدينا شيء.. لا يوجد نقود.. لا طعام.. كان عليَّ أن أتوسل.. عائلتي أدارت ظهرها لي، لذا عدت إلى كوبا».
هناك ذهبت للعمل؛ لدى العائلات الثرية كخادمة ووضعت أختي في مدرسة بعيدة؛ تديرها راهبات.. كانت دائما تشعر بالذنب حيال ذلك، وكثيرًا ما استغلت أختي؛ إحساس أمي بالذنب.. كان هناك الكثير من الذنب في عائلتي.
بعد انتهاء الحرب الأهلية، حاولت العودة إلى إسبانيا.. جرت أختي معها.. كانت الأشياء هناك رهيبة وخطيرة.. عاشت لبعض الوقت، من خلال العمل في السوق السوداء، لكنها عادت في النهاية إلى كوبا، وتزوجت والدي بعد عامين!
لا أعرف ما إذا كانت أحلامي السيئة، مرتبطة بكل الأشياء، التي أخبرتني أنها حدثت لها ولأختي، أو بمزاجي العصبي، أو بحقيقة أننا كنا في خضم ثورة اجتماعية أخرى.
كانت كوبا في 56– 1957 مكانًا عنيفًا.. المجلات والصحف تخضع للرقابة.. عرضوا صورًا لما فعلته قوات باتيستا، بالمتمردين! بالإضافة إلى صور الحوادث ومسرح الجريمة!
كانت الصور بالأبيض والأسود تتلاشى بداخلي، والدم مثل الحبر الأسود، والجثث المكسورة مُلقاة في الخنادق، والناس مثقوبة بثقوب الرصاص، ولكن أيضًا؛ صور شابات مبتسمات، يرتدين ملابس السباحة.. كيف اجتمع كل ذلك.. التداخل داخل رأسي، من المستحيل فكه!
أتذكر أنها وجدتني استمني، لا يمكن أن يكون عمري وقتها أكثر من ستة أو سبعة سنوات، أخبرتني إذا لم أتوقف، فسوف تخصيني بسكين المطبخ. قالت هذا ما يفعلونه للخنازير، يخصونها! لقد رأيتها تخنق الدجاجات، كانت لديها أسلوب حياة مزارعة قاسية! كانت تضربني عندما أسلك سلوكًا سيئًا، تضربني بشدة، بالملاعق الخشبية أو علاقات المعاطف، لقد أصبت بجروح عديدة أكثر من مرة، عندما كانت تغضب مني، كنت أخاف من مدى قوتها، والأشياء التي كانت تقولها، والأسماء التي نادتني بها!
كان الأمر؛ كما لو كانت تعاقبني على كل ما حدث لها، توبخني وتهددني بالهجر، وتقيدني بأحزانها، فقط لمعاقبتي.. هل كنت عنيدًا وعاصيًا؟ ربما كنت كذلك.
أعلم أنني كنت مبكر النضج، وفضولي للغاية! إذ كنت ممتلئًا بنفسي وذكيًّا، ولكن في الغالب، عندما لم تكن تحطمني، كانت تحنو عليَّ، وتغذي طبيعتي النرجسية، فألبس الملابس التي صنعتها من أجلي.
بعد سنوات، أدركت أنني قد نضجت، من خلال رؤية صور لنساء معذبات، وبالطبع المصلوبات، حتى في

خضم الإثارة، كان بإمكاني أن أرى من أين أتى كل ذلك، ظل شيئًا يعيش بداخلي؛ ولن يختفي!
«جاؤوا في منتصف الليل».
تم نقل هذا الخوف إليَّ، لقد استوعبت ذلك، لقد رحبت به، كنت أرغب في ذلك الخوف، الإرهاب، كان الموت المتربص قريبًا جدًّا، وإذا استيقظت في طفولتي، وأنا أصرخ بعد قراءة قصص القتل الوحشي (كانت تلك المجلات الكوبية، المثيرة للتشويق هي المفضلة لدي)، ليس هذا لأنني كنت أخشى التعرض للقتل، ولكن لأنني كنت أخشى الخوف، والإحساس بالشلل من الرعب المجهول؛ الذي لا شكل محدد له، والذي تسرب من تحت الباب، وتسلل عبر النوافذ؛ ووجدني كلما أراد ذلك؛ لأنه كان بداخلي!
عشت الأشياء في الليالي، التي ستأتي لي وتجدني خائفًا دائمًا! ودائمًا محتقنًا بالأحلام والخيالات والأوهام! وتستمر هذه الخيالات والأوهام تحاصرني، بخسارة والدتي لفترة طويلة؛ بعد وفاتها.. إنها تستمر.
ذات مرة، أثناء فرم البصل في كوبا؛ بأحد تلك الأجهزة، المزودة بمقبض بلاستيكي دائري؛ وهي تضغط عليه، تعرضت لحادث؛ يجب أن يكون المقبض قد انفصل، وانغرس مسمار معدني تحته في يدها، كاد أن يمر من خلالها. صرخت أمي، فيما ركضت أنا من غرفتي؛ حيث كنت ألعب.
كان هناك دم على الأرض، وكانت شاحبة. أرتني الجُرح. كل ما كنت أفكر فيه لحظتها، كان هو يسوع المصلوب!
عاشت بشجاعة، وعلمتني الثبات والمثابرة. لقد علمتني أن البشر ليسوا موثوقين أو جديرين بالثقة، وأن الأشياء يمكن أن تنهار في أي لحظة.
«كان الكاهن، بعد كل شيء، هو الذي قاد تلك الغارة الليلية القاتلة».
لم يكن لديَّ طفولة بامبي. كانت هناك قنابل وحرائق، وأشخاص يُطلق عليهم الرصاص في الشارع. لقد أحبتني والدتي بقدر ما تستطيع، وعملت فوق قدرتها وحتى النخاع، من أجل تعليمي ورفاهيتي. لم أكن ممتنًّا.. كنت مثلها متمردًا! لم أكن ممتنًّا، لأن الشيء الآخر الذي هربت منه، عاش مثل ثعبان ملفوف بداخلي، ولم أستطع التخلص منه. لقد شعرت بالحرج منها، عندما كنت شابًّا في ميامي.. هي وأختي، لأنهما لم تتعلما اللُغة الإنجليزية أبدًا، ولم تفهما أساليب الحياة الأمريكية. كانتا جاهلتين!
لقد رفضت حبهما، ليس فقط لقلق المراهق. ولكن؛ لأنني كنت عاجزًا، عن إعادة تشكيل نفسي. فقد كانت والدتي قد شكلتني، كانت طوال حياتها تخبزني مثل المعجنات التي تصنعها لي، إمباناداس الكوبية/ الإسبانية المثيرة. كنت شيئًا مستهلكًا.. لقد استهلكت نفسي!
كان الشيء الأكثر تطرفًا في الهروب منها، هو أن أكون موسيقيًّا، وهذا ما فعلته، كانت الموسيقى شيئًا يمكنني لف نفسي فيه، واستخدامه كدرعٍ واقٍ.. موسيقى وكلماتٍ، لن تؤذيني الحياة خلف هذا الدرع.
كنت خجولًا جدًّا، كرهت المواقف الاجتماعية، فعندما أوضع في أحد هذه المواقف، يندلع في جسمي العرق!
استهلكت هويتي الجنسية، أفكار وعواطف متطرفة وعنيفة، لم أكن منغمسًا فيها إلا في الخيال.. كان بإمكاني الابتعاد عن القضبان، إذا فكرت بالانغماس في ذلك، بأي طريقة أخرى، لكن الصور التي في رأسي، تلك التي تجيء في منتصف الليل، ولكن أيضًا في منتصف النهار، لا تزال مثل الضوء المشتعل في شبكية العين. لا يمكن أن يكونوا حقيقيين أبدًا، لكنني قبلت ذلك.
الحقيقة هي طريقة مؤلمة للغاية.. الحقيقة ليست مغرية.
والدي مات أولًا. كان قد جاء

إلينا في ميامي في منتصف الستينيات، وقد كسرته الثورة الكوبية، وفقد صحته وعقله.. بعد سنوات؛ عندما كانت والدتي تحتضر في المستشفى، من فيروس غير محدد (وكنت أعتقد دائمًا، أنه قد يكون شيئًا مرتبطًا بالإنفلونزا الإسبانية، فقد نجت منها عندما كانت طفلة، ولكنها ربما بقيت في دمها في انتظار الانقضاض مرة أخرى) التي قال الأطباء، إنها ربما تكون قد التقطتها، أثناء رحلة إلى الأرجنتين، لزيارة ابن عمها!

كنت أعزف مع فرقة موسيقية في نيو جيرسي. جئت إلى ميامي، في أول رحلة وجدتها متاحة، ووقفت بجانب سريرها. داعبت يدي وابتسمت. ثم سألتها: «كيف حالك».

فقالت:

«هؤلاء الأطباء؛ يأتون في منتصف الليل؛ ويوقظونني. أنا أريد فقط الذهاب إلى المنزل».

لكنها لم تذهب إلى المنزل.. حان أجلها بعد أسبوع، في وقت مبكر من الصباح، وانحنيت عليها بينما كانت تحتضر وقبلت خدها وقلت:

«لا بأس عليك. يمكنك الذهاب الآن. لا داعي للقلق. سنكون بخير».

قلت لها ذلك؛ لأنها ظلت تتشبث بالحياة، الحياة التي مزقتها، ولم أرغب في أن تعاني بعد الآن، ليس من أجلي أو

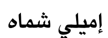


مارجريت أتوود





جويس كارول أوتس



إميلي شماه

من أجل أختي. من أجلها.. منذها؛ لم أسمعها تغني أغانيها الحزينة مرة أخرى.

كان هذا قبل سنوات، وبالكاد أفكر الآن في ذلك. لكن الأمر يحدث بداخلي، في الليلة التي جاء فيها هؤلاء الرجال، وقتلوا خوسيه وابن عمه وسعادة أمي. لقد أفلتوا من العقاب، وعاشوا حياتهم بعد الضرر المروع، الذي تسببوا فيه. محاولاتها العديدة لتحقيق العدالة في المحاكم الإسبانية، بعد انتهاء الحرب في عام 1939 لم تفضي إلى شيء. لقد حاولت لسنوات، استعادة ميراثها وميراث أختي، المزرعة في غاليسيا، ولكن تم الاستيلاء عليها، من قبل أقارب خوسيه الباقين على قيد الحياة، بعد وفاة والدته. لم يرغبوا في إعطاء والدتي واختي إرثهما من خوسيه. هذا شيء من حطام الحرب الأهلية الوافر.

في الوقت الحالي، أنا هو الميراث، البقايا الحية لتلك الليلة، وكل ما يمكنني فعله هو الاستمرار، والبقاء على قيد الحياة، ليس لدي ورثة، ولكن موسيقاي وقصائدي وكتاباتي هم ورثتي، الذين قد ينتهي بهم المطاف، في سلة المهملات بعد رحيلي.

لقد تلاشت كوابيسي منذ زمن بعيد. وفي النهاية كل شيء يتلاشى، كل شيء يمر.. حتى تلك الأشياء، التي تأتي في منتصف الليل! ○

جان كلود فانترويان



ياسمينة خضرا: «الحياة هي أكثر الأكاذيب قسوة»

ترجمة وتقديم :

عبد الرحيم نور الدين

يُشَرح ياسمينة خضرا، من خلال بطل روايته الأخيرة «ملح كل نسيان» المضاد، رغبة الامتلاك، والحاجة إلى التخلص من هواجسنا، ومكانة المرأة في المجتمع.

آدم نايت قاسم ضائع. لقد غادرته زوجته. إنه وحيد. ويائس. ونظرًا لكونه متخلى عنه، فإنه يتخلى أيضًا عن تلاميذه ويترك كل شيء من أجل الترحال. هناك حيث يلتقي شخصيات غريبة، وغير متوقعة ولكنها ملائمة. موسيقي أعمى، قزم، كادحين، بلداء، قبائل منعزلة، امرأة رائعة، زوجها المقعد وأخوها المشكاك. والشيطان طبعًا الذي يثير ميوله الخبيثة. آدم بطل مضاد. ومتمركز حول ذاته. وممزق بين رغبته في الافتداء وكرهه للبشر، وبين انسحابه من نفسه وحاجة الاقتراب من الآخرين، ممزق بين تقدمية تفكيره، التي تجبره على عدم احتجاز



زوجته بأي ثمن، ودوافعه التي تقوده إلى اعتبار المرأة كشيء، وكملكية. يستكشف ياسمينة خضرا مكانة المرأة في الذهنية الجزائرية ببراعة وجرأة. تجري وقائع القصة في ستينيات القرن الماضي، كما يمكنها أن تحدث اليوم بكل سهولة.

***

نص المقابلة:

س: آدم شخصية غريبة: متمركز حول ذاته، ومنطو على نفسه. إنه يبحث عن نفسه لكنه لا يجدها.

ج: لا يتعلق الأمر ببحثه عن نفسه، بل بكونه مستسلمًا. ثمة تنازل وانسحاب. يعتقد أنه يستطيع العيش لنفسه وتجاهل العالم. لكن ما هذه الحياة؟ لقد فهم أن الحياة الحقيقية، الأساس الحقيقي لوجوده الشخصي، هي زوجته. أي ما تعامَلَ معه كشيء عادي، وكجزء من ديكور المنزل، الموجود هناك، والذي يحضِر له قهوته ويهيئ له الطعام. وعندما رحلت، وجد نفسه في فراغ فلكي، وها هو شبيه بالمذَنب التائه في الكون. إنه يجعل القارئ يعتقد أنه يبحث عن إجابة، لكنه يعرفها.

س: إن حيرة آدم تجعل منه شخصية بغيضة للغاية. إنه يفتقر إلى التعاطف مع إخوانه الإنسيين.

ج: لا يتعلق الأمر بالتعاطف. إنها قطيعة مع العالم بأسره. هو منكمش على ذاته. إنه يجلد ذاته ويعاقبها. إنه يعلم أنه أتى شيئًا غبيًّا ويقبل بأداء الثمن. ولكن عندما لا نرى معنى لسوء حظنا، فإننا نبحث عن الجاني. وآدم نفسه هو الجاني المحدد. وفي متناول يده.

س: كان من الحكمة أن يخاطب المرء ذاته



ياسمينة خضرا

قائلًا: «لا أحد بمذْنب، تلك هي الحياة".

ج: بالإمكان قول ذلك، لكننا جميعًا مسؤولون. إذ لدينا خيارات. علينا أن نختار، والسير نحو ما يثرينا، وما يعيد اختراعنا، ويساعدنا على التقدم. ولأن العالم غير كامل، فإن هناك عادلين وغير عادلين، أقوياء وضعفاء، مجموعة كاملة من العواصف، والدوافع، والطموح، والقناعات، والإيمان. يحاول الإنسان في هذا الاضطراب الهائل أن يعثر على مكانه الصحيح. البعض يبحث عما يسحره، بينما يبحث الآخرون عما يطمئنهم في تفاهتهم.

س: لقد استمتعتَ، رغم كل شيء، بدمج هذه الشخصية الغريبة في السرد.

ج: كيف تجعل من امرئ كريه شخصًا جذَّابًا؟ لطالما بحثت عن الصعوبة لمعرفة هل أنا فعلًا مستحِق لقرائي. أحاول أن أرتقي إلى مستوى انتظارات من ينظرون إليَّ ككاتب مثير للاهتمام. أنا لا أرضى بالسهولة، وإلا خنت تلك الثقة؛ أقاتل لأستحق قرائي. أنا لا أنظر إلى نفسي، بل أنظر إلى من أقدرهم، وأحبهم ويحبونني، وأحاول أن أستحق الحيز الذي أشغله في قلوبهم. لذلك، يجب أن أقترح نصًّا قويًّا، وشخصيات غير متوقعة. هذا هو عمل الكاتب. لقد أحببت كتابة هذه الرواية.

س: في البداية هناك امرأة، دلال، زوجته، وامرأة في النهاية، حادة. وبينهما لا توجد امرأة أخرى، لكنهما موجودتان دومًا.

ج: هذا ما يسمى الهوس. هذا الشيء غير المادي المحيط بك في كل مكان، والذي يصبح مرجِعًا ونفورًا. هذه هي المرأة. في بلدنا، يعتقد الناس أنها غير موجودة لأنهم يحاولون ألا يرونها كامرأة، كشخص متكامل، كحساسية قادرة على الحب والكره، وعلى الموافقة وعدم الموافقة. لا يُرى ذلك.

حتى في الغرب، ظلت المرأة تابعة للرجل وهذا مرعب، لأن استمرار خضوع المرأة يعني استحالة تطور الرجل. إن نقطة ومنصة انطلاق الرجل الحقيقية هي المرأة.

س: قلتَ في «سنونوات كابول»: «ينتشر الشقاء حيث النساء محتقرات».

ج: نعم، إنها قناعة. تنحية المرأة هي تنحية للسعادة. لم يتطور الرجل ولن يتطور حتى يضع المرأة في مكانها، وحيثما تستحق أن تكون.



س: أنت تصور شخصية الشيطان. هل هو الشر الكامن فينا؟

ج: هل تعتقد أنه غير موجود؟ ما الإنسان إن لم يكن ذلك التقاطع بين الشيطان والملاك؟ في هذا الجسد الفاني، يجري الصراع الأبدي بين الشيطان والملاك. بعض الناس عظيم بكرمه. والبعض الآخر يمتهن الإضرار، فهو دائم الفرح بالضرر الذي يلحقه بالآخرين. كل نقص البشرية يكمن هنا. ليس الإنسان سوى هذا الدافع الذي يحاول العثور على أفضل طريقة للتعبير عن ذاته. البعض يفعل ذلك في الكرم، والفن، والتضحية بالذات، والحماسة، والاقتناع، والبعض الآخر لا يفعل شيئًا ويؤثر على أولئك الذين يفعلون شيئًا ما.

س: كما يقول زعيم قبيلة أولاد لحسن «العدو الذي لا يلين، والعدو الدائم، والعدو المشترك هو الجهل».

ج: بالفعل إن أسوأ عدو للإنسان هو الجهل. الطريقة الوحيدة للظفر بمكان بين الأمم هي التعليم.

س: المشي على ملح كل النسيان، هل يعني ذلك وجوب مراجعة المرء لحياته بشكل مختلف، وأن يبتدئ كل شيء من جديد؟

ج: لا. أثناء تقدمك في العمر، يفصلك شيء ما عن شاطئ سعيد ما. يجب عليك أن تجفف البحر لتتمكن من العبور إليه. دائمًا ما يجب عليك أن تمضي قدمًا في الحياة، وألا تظل أبدًا رهينة لإحباطاتك. يجب أن يكون لديك دومًا أجنحة للذهاب إلى هناك. لا يعيش المرء سوى مرة واحدة، والحياة عابرة للغاية، وزوالها السريع شاتم، وهي مهينة للكائن البشري. الحياة كذبة، وهي أكثر الأكاذيب قسوة. إنها تجرحنا، وتفصلنا عن أحبائنا الذين يرحلون. لكنها في الوقت ذاته تحمسنا، وتجعلنا نحلم؛ يفتتن المرء بالآفاق الخيالية، وبعد ذلك يزول كل شيء. لكن هذه الفترة القصيرة من الوقت ضرورية لسعادتنا، يجب أن نعرف كيف نحولها إلى فترة مربحة، وأن نتحدى هيمنة الشدائد والقدر والمصير.
يجب أن نعرف كيف نركع كل الآلهة التي تمنعنا من أن نكون سعداء ⭘

المصدر:
10 Le Soir de Bruxelles
2020 octobre.

فيض أحمد فيض



لا تعزف على وتر الأسى في هذه الليلة الآسرة

ترجمها عن الأردية :

نوزاد جعدان

فيض أحمد فيض (1911– 1984م) من أبرز شعراء اللغة الأردية بعد محمد إقبال وأكثر شعراء جيله قبولًا وشعبية، ولد في سيالكوت (التابعة لإقليم البنجاب الباكستاني حاليًا)، وتلقى تعليمه في لاهور حتى حصل على درجة الماجستير في اللغة الإنجليزية من جامعة البنجاب عام 1934م. بدأ حياته العملية محاضرًا للغة الإنجليزية، والتحق بالجيش الهندي خلال الحرب العالمية الثانية ثم اتجه بعد ذلك إلى الصحافة فعمل محررًا بالجريدة اليومية اليسارية "باكستان تايمز" الصادرة باللغة الإنجليزية، بالتوازي مع إدارته لتحرير جريدة "إمروز" الأردية، فضلًا عن كتابته لكافة المطبوعات اليسارية الأخرى ومساهماته.

في العديد من الأنشطة السياسية، اعتقلته الحكومة البريطانية لاتهامه بالاشتراك في "مؤامرة راولبيندي"، كما اعتقلته الحكومة الباكستانية لتعبيره عن وجهات نظره السياسية المناهضة لها. وبعد الانقلاب العسكري الذي قام به الجنرال ضياء الحق في الباكستان عام 1977 عاش فيض في منفاه الذاتي ببيروت يكتب لمجلة جمعية الكتاب الأفرو– آسيويين "اللوتس" لحين عودته إلى باكستان عام 1982.

نال فيض أحمد فيض عدة جوائز شعرية، كما تم ترشيحه لجائزة نوبل، وفي عام 1963 كان أول شاعر آسيوي يحصل على جائزة لينين للسلام.

من دواوينه: كف الصبا، يوميات سجين، وادي سيناء، وقد صدرت أعماله الشعرية الكاملة بعنوان "وصفات الوفاء».

وسيأتي الألم بخُفٍ خفيفِ

بعدَ قليلٍ، وحينَ يشعرُ هذا القلبُ بالوحشةِ
منْ هذهِ الوحدةِ التي لا تمضي، ستراودنِي الأفكارُ
لا شيءَ يُوقفُ نزيفَ الحزنِ
كلُّ شيءٍ يبعثُ على الأسى
خفيفًا، سوفَ يأتي بخطاهُ حاملًا مِصباحًا أحمرَ بيدهِ*
هذا الألمُ الذي يعصرُ القلبَ، سيحيطُ بي
ماذا أفعلُ بهذهِ الوحدةِ؟!
وأيضًا
هناكَ في مكانٍ ما آخرَ ألمٌ آخرٌ

***

سيثبُ إلى زاويةٍ ما هذا الألمُ المشتعلُ
والكثيرُ منَ الصورِ سوفَ تنعكسُ منْ جدارِ القلبِ

***

صورةُ تلكَ الضفائرِ الساحرةِ
والوجوهُ الحلوةُ وراءَ الأغطيةِ
صورةُ الفراقِ المرِّ، والوصلِ الجميلِ

***

هناكَ شيءٌ ما يؤنسُنا
لحظاتُ الفرحِ، ذكرياتُ الحبِّ
عندها سأقولُ للقلبِ
يا قلبُ! يا رفيقَ وحدتي
هو ضيفٌ فقط وسيغادرُ قريبًا

***

وفوقَ كلِّ ذلكَ، لا حلَّ لمشكلتكِ يا صديقي
هذهُ الظلالُ المشتعلةُ ستكبرُ بوحشيةٍ مرةً أخرى
وسيغادرُ الضيفُ وستبقى ظلالُ القتلى
وطوالَ الليلِ، سوفَ تطاردُها

***

يا قلبُ، ليستْ لعبةَ أطفالٍ؛ إنَّها حرب
هذهِ الظلالُ، هذهِ الوحدةُ، هذهِ الليلةُ الثقيلةُ
أعداءُ الحياةِ، وكلٌّ منها قاتلٌ
لا مكانَ للألمِ في الحربِ يا قلبُ

***

أوقدْ اللهبَ، ألهبْ حماسَتك
تحرّكْ مفعمًا بالعزم
تقدّمْ بطيشٍ وأشعلْ كل ذرةٍ من كيانكَ
ربّما حشدٌ من قبيلتكَ ينتظرونكَ هناكَ
على الجانبِ الآخرِ منْ المتراسِ المظلم
وتدلّهم إليكَ هذه المصابيحُ الوضاءةُ

***

على الأقلِ، هذهِ الموسيقى الحماسيةُ
تجعلُهم يدركونُ وجودكَ هُنا
لنْ يكونَ بإمكانِهم الوصولُ إليكَ
ولكن ربّما سينادونكَ كي تعودَ
ويخبرونَا كم نحنُ بعيدونَ عنْ الفجرِ[1]
لا تعزف على وتر الأسى في هذه الليلة الآسرة

لا تعزف على وتر الأسى في هذه الليلة الآسرة

معاناة اليوم الأسير، شارفتْ على الانتهاء
وعن الغد، لَا أحد يعلم
الأيام تحترق بالألم
ويبقى الرماد
البارحة واليوم اتحدا هذه الليلة
وعن الحياة، الحياة لا شيء؛ هي هذه الليلة
الليلة بوسعنا أن نكون كالإله

لا تعزف على وتر الأسى في هذه الليلة الآسرة
لا تكرر قصص الوجع الآن
لا ترثي قدرك، اتركه يمضي وحده
لا تفكر في المستقبل، وما قد يحصل
ولا تذرف الدموع على ما مضى
الدموع.. الآهات.. الشكوى تمحي كل الحكايا
آهٍ، لا تعزف على نفس الوتر مرة أخرى

وأخبرنا ما الذي يجب فعله؟

كانت أيدينا تفيض حيوية
ودماؤنا تضخ قانية نضرة
حين أطلقنا الحياة على نهر الحزن،
بدا لنا، ببعض التجذيف سنعبر كل هذا الأسى
وكأننا سنرسو بعيدًا عنه قريبًا،
ولكن هذا لم يحدث
ففي هدوء كل موجة، واجهتنا تيارات لا تُرى
وأيضًا، كان البحارة غير مهرة
ومجاذيفهم غضة قليلة الخبرة،
ابحث في المسألة كما تريد
ولُمْ مَن تشاء على قدر ما تشاء،
ولكن النهر بقي على حاله
ولا الطوّافة تغيّرت
فقط، قل لنا ما الذي يجب علينا فعله
كيف نصل إلى الشاطئ؟

***

عندما شاهدنا على جلودنا
جراح الوطن طافحة،
عندها صدّقنا كل كلمة قالها لنا المعالجون
كما استحضرنا الكثير من العلاجات
بدت لنا الأمور في أي لحظة؛
كل الجروح سوف تطيب تمامًا
ويرجع الوطن طيبًا وتزول كل المشاكل،
وكل هذا لم يحدث أيضًا،
الأدْواء كانت مستصعبة جدًّا، وكثيرة
وجراحنا عميقة في داخلنا، وغائرة
ولا جدوى من أي علاج أو دواء
كل التشاخيص أثبتتْ زيفها،
الآن افعل أي شيء كان،
اتبع كل دليل،
اتهم أيًا كان، بقدر ما تشاء،
أجسادنا لا تزال هي نفسها،
وجراحنا لا تزال مفتوحة لا تروح
قل لنا ما يجب علينا فعله،
أنت أخبرنا، كيف نشفي هذه الجروح؟



فيض أحمد فيض مع الرئيس الراحل ياسر عرفات

فقط هي عدة أيام أخرى

لعدةِ أيام أخرى، يا حبّيّ! فقط لعدةٍ أيّامٍ أخرى
مجبورونٌ على العيشِ تحتَ ظلالِ الظلمِ
لا طريقَ آخر لدينا لا بدّ لنا،
فقط لبضعِ أيام أخرى، علينا أنْ نعاني ونتحسرَ
للتركةِ التي ورثناها عنْ أجدادِنا

***

أجسادُنا مكبّلةٌ، ومشاعرُنا مقيّدةٌ بالسلاسلِ
أفكارُنا مُحرمة تحتَ نيرِ المستبدِ، خطاباتُنا مراقبةٌ

***

ما هذه الحياةُ؟ حياةٌ تحياها ككلاب الأغنياءِ
مصحوبةٌ وموشومةٌ بالعذابِ والألمِ مرةً بعدَ مرةٍ
ولكن لنا عزمُنا وشجاعتُنا وهذا ما يجعلُنا أحياءً

***

على أي حال، أمدُ الظلمِ قصيرٌ، أيّامهُ معدودةٌ

لذا تماسكْ يا صديقي، كي لا نعاني طويلًا

***

هذهِ الصحاري منَ الحياةِ حارقةٌ
علينا أن نمضي، لكن ليسَ للأبدِ
هذه الأيدي وحوشٌ غريبةُ المخالبِ
علينا أن نعاني، كي لا يستمرُ الجرحُ بالنزفِ،
لا داعٍ لكل هذا:
رمادُ الحزنِ المنثورِ على جمالِ محياكِ
الوجوه المنطفئة من الأملِ على شبابٍ مضى ولمْ نعشْه
آلامُ الفراقِ التي يمكنُ تجنبُها في الليالي المقمرةِ
القلبُ القلقُ واليأسُ اللذان لا لزومَ لهما
لعدة أيام أخرى، يا حبي، فقط لعدة أيام أخرى

انتظار

لم تأتِ، الأيامُ والليالي تمضي
ولا الربيع على روضِ الحياةِ خضارَه يرمي
وما زالَ هذا الفكرُ حزينًا من غيابكِ
متعبًا يجري
عذابُ حبّكِ العذبِ مازالَ على عهدهِ
وهجَ وحدتِي
يا حبيبتي! الليالي كما هيَ طويلةُ جدًّا
وعيناي الحزينتان تترقبَان طريقَ العودةِ
إلى متى سيبقى الجمالُ ناقصًا لا يكتملُ إلا بالجفاءِ
كم منْ الوقتِ يستغرقُه امتحانُ صبرِي
قسمًا باسمكِ، لمْ يعدْ عندي مَا يعاتبُه الحزنُ
ولا تصدّقي ما أبدِيه منْ قوةٍ على الجلدِ والاحتمالِ
ليسَ إلا إدعاء
أتضورُ إلى تلكَ الراحةِ، وأدعو أن تأتي الآنَ

هامش:

1– هنا يذكرنا قول فيض بقول الشاعر الهندي آشفته «وحين تكالبت على القلبِ الخطوبُ من كل صوبٍ/ هكذا يمضي قلبي اليائس كمثلِ مصباح وحيد لكن ينشر ضوءه إلى كل اتجاهٍ»

الملف الثقافي

(إبراهيم داود.. الاحتفاء بالتفاصيل وشعرية الهشاشة)



BASSEL KARAM ELABNOUDY

كتابة الشعر..

د.أحمد يوسف علي

ثمة علاقة بين الشعر والوجود. فما الوجود الذي أعنيه؟ وما الشعر؟ رأيت هدهدًا في حديقة بيتي يضرب في التربة ممعنًا في حركة منقاره يمينًا ويسارًا، ثم يرفعه إلى أعلى وكأنه مبتهج بما فعل، ويطير في الفضاء في دائرة واسعة حتى كأنك تشعر أنه غاب بعيدًا عن ناظريك، وفجأة يهبط في حركة رأسية إلى البقعة الضيقة التي كان قد أوغل بمنقاره فيها، بحثًا عن صيد ثمين ربما لم يفز به في الجولة الأولى.

يمارس الهدهد هذا السعي بدأب كل يوم صباحًا وقرب زوال الشمس. أشعر أنه فرح بسعيه اليومي، وأن وجوده وجود ممتلىء بالغايات والأهداف. ومن هذه الغايات الجمال الكائن في الطيور والنباتات والمياه، وفي الشمس والقمر واتساع الفضاء، وتقلب الليل والنهار، والنكاح الساري في جميع الذراري، وفي الموت والحياة، وفي انبثاق الحياة من الميت، وانبثاق الميت من الحي. هذا الهدهد بسعيه المعتاد والمتكرر هو الوجود بما يعني الوعي بالإطار المحيط بالكائن الحي، سواء أكان هذا الوعي وعيًا إراديًّا أو وعيًا فطريًّا على نحو ما يفعل الهدهد وعالم الحيوان والطيور والنبات والحشرات وغيرها. وإذا كان الوعي الفطري وعيًا غير مبني على العقل، فهو مبني على القلب الذي يختزن إشارات الحركة، ومنبهات الوعي بالوقت وإيقاع الحياة، واستشعار الخوف على الحياة أو الوجود في الحياة. والوعي الإرادي هو وعي الإنسان المبني على العقل بما يعني اختزان تجربة الإنسان على الأرض ونقضها بالنفي والإيجاب. ويتجلى هذا الوعي في لونين من المعرفة: المعرفة العلمية وطريقها التجربة والبرهان، والمعرفة الحدسية وطريقها القلب والوجدان. وكلاهما علم لا يستغني عن الحواس. وعلم القلب والوجدان علم صعب المنال، لأن طريق الوصول إليه طريق طويل ومرهق، ولكنه ممتع ومبهج وباعث على الفرح، والتعبير عنه حين يمتلىء القلب ويفيض الوجد. والسعي في طلب هذا العلم سعي فردي خالص يسلك طريقًا قد لا يشبه السابق، ولا يوحي إلى اللاحق بالتقليد والاتباع. وهو علم الأسرار والحالات.

هذا الوجود بشقيه الفطري والإرادي وجود يقظ نشيط متضافر مع كائنات الإطار المحيط بجانبيه الطبيعي والاجتماعي. واللافت أن الإنسان هو مدار الوجود اليقظ أو الوجود الخامل. وأن الجمال كامن في الكائنات كلها، وأن اكتشافه لا يتيسر للإنسان إلا بالتفاعل الحسي الذي يعد مدخلًا للوجدان، والتعبير عنه

وهشاشة الوجود



بكل الوسائل الممكنة في اللغة والألوان والأنغام والحركة وتشكيل الفراغ. لذلك لا أعتقد أبدًا أن هناك معاني قبلية ثابتة وجاهزة، ولا وسائل مطروقة لصياغة الجمال وتشكيله.
فالمعاني رهن السعي، والسعي باب الاكتشاف. والمعاني تولد بأشكالها. والشعر لون من ألوان الجمال الكلي في الوجود، يتاح لنا بعد سعي ووهج واكتشاف.
والشعر غير القصيدة أو أي شكل من أشكال كتابة الشعر. فالشعر معنًى كلي قائم بذاته ومستقل عن وجودنا، كامن في كل الكائنات مثل كمونه في الواقع الاجتماعي. والشعر بهذا الفهم يمكن أن نجده في كل الفنون مثل فن التأليف الموسيقي، وفي فنون الحركة، والتشكيل، والألوان والأنغام، كما نجده في الفنون اللغوية.
وحين يكتشف المبدع المعنى الشعري، يصوغه فنًّا من الفنون فيحوله إلى شكل من أشكال التعبير. ولذلك يصعب على الباحث أو الكاتب أن يجد تعريفًا محددًا للشعر ولا تعريفًا محددًا للجمال، لأنه إذ يحاول ذلك يغلق أبواب السعي نحو اكتشاف الجمال أو الشعر ويحصره في إطار ضيق مهما اتسع. وما دام الشعر هكذا، فهو ليس حكرًا على زمن دون زمن ولا قوم دون قوم، ولا شاعر دون أخر، بل رهين كل سعي واكتشاف، كما هو رهين كل شكل لغوي متاح. ومن هذا الفهم نجد الشعر عند الشاعر، وعند السالك ضربًا من ضروب المعرفة الوجدانية، وعند العالم وعند العامة من الناس. وأس التفاوت بين هؤلاء هو شكل التعبير عن الشعر وكميته.
ومما سبق، يبدو للقاريء ما أردنا الوصول إليه، وهو رؤيتنا لمعنى الوجود ورؤيتنا لمعنى الشعر. وقد بدأنا هذا المسعى بأن ثمة علاقة بين الشعر والوجود. وسلكنا سبيلًا لتوضيح ما نعنيه بالوجود وما نعنيه بالشعر، ولعلنا عبر هذا السبيل أن نكون قد كشفنا عن الصلة بين الشعر والوجود.
فحين أفضنا في شرح رؤيتنا لمعنى الوجود، ركزنا على أن الوجود له جانبان أصيلان هما: وجود الكائنات المستقلة عن ذواتنا، والوجود الاجتماعي، ومدار الصلة بينهما هو الإنسان عبر تاريخه الطويل على الأرض. وقد أثمرت هذه الصلة ألوانًا من المعرفة، لعل أهمها المعرفة العلمية والمعرفة الحدسية. وكلاهما يسعى وراء اكتشاف المجهول في الطبيعة أو الإنسان، أو في الواقع الطبيعي والواقع الاجتماعي. فغاياتهما واحدة وإن اختلفت السبل والمناهج. فالجمال لا يفارق العلم ولا يفارق الفن، وهو موضوع كل منهما. ومن ثم فإن العلم والفن لا يتقابلان.
وإذا كان الشعر معنًى كليًّا

كامنًا في الوجود كما أردناه، فإن الوجود لا يبوح بأسراره إلا للسالكين. وتجارب هؤلاء السالكين متفاوتة ومتراتبة. فشعر الحلاج مثلًا نمط يختلف عن شعر أبي نواس، وكلاهما اصطلى بنار التجربة الحسية التي هي أس تجربته المعرفية. فأبو نواس وجد في الخمر طريقًا لإشباع نهم الحواس اليقظى، ولبلوغ نوع من المعرفة غير المعرفة المألوفة، وهي معرفة السماع والاتباع، ليحل محلها معرفة المعاينة والتجربة، ورأى أن الشعر ذو معان شتَّى وإن كان واحدًا في اللفظ. فشعره ومعرفته سواء بسواء. وإذا كان الوجود لدى أبي نواس مشكلًا ومعمًّى، فإن الشعر من معدن الوجود. لذلك كتب شعر المناجاة لله كما كتب شعره في التغزل بقدرات إبليس وسحر الخمر التي هي مبعث السرور «إذا مسَّها حجر مسَّته سرَّاء»، ومن كانت هذه تجربته مع الوجود، فإنه صادم لأغلب المتلقين الذين وصموه بالمروق والتمرد والعصيان. وشعره الواحد في اللفظ وذو معان شتَّى له ظاهر وباطن مثل الوجود له ظاهر وباطن، ولكن الظاهر لا يعني كل الباطن ولكنه طريق إليه مفعم بالأسئلة.

وهذا ما ساق الحلاج إلى مصيره المؤلم. فقد أدرك أن لغة الظاهر لا تقود إلى جوهر الوجود، وأن جوهر الخطاب اليومي عن الدين وعن رموزه وعن الغيب وعن الله خطاب خادع مثل من يبسط يديه للماء ليروي ظمأه فلن يبلغ الماء فمه أبدًا. لذلك انبثقت لغته من معينه فسلك طريق القلب والوجدان، وتلقَّى معرفة حدسية ذاتية هي برهان نفسها وليس عليها برهان خارجي، وترجم كل ذلك في لغة مشكلة هي لغة «الطواسين»، التي هي لغة الشعر، بمعنى الكتابة عن تجربة وجودية ذوقية من معين خاص. وقد صدمت هذه اللغة كل من لم يفهمها، وكل من اتخذ موقفًا قبليًّا من كل مختلف ومغاير. وكل من رأى أن الشعر هو صياغة المعروف سلفًا في شكل أخَّاذ. وكان سؤاله «لم لا تقول ما يفهم؟ ليجد الإجابة» ولم لا تفهم ما يقال؟».. على نحو ما حدث لأبي تمام.

فأبو نواس والحلاج كلاهما عبر صلته بالوجود بلغ إلى الشعر، وكلاهما كتب الشعر، ولكن شكل الكتابة عند كل منهما كان مختلفًا، لأن معين تجربته التي استمد منها معرفته بالوجود كان مختلفًا. وهكذا يكون الشعر كامنًا في أعماق الخصوصية كما يقول أبو تمام:

والشعر فرج ليست خصيصته
طول الليالي إلا لمفترعه

أو كالغوص على الدر كما يقول ابن الرومي:

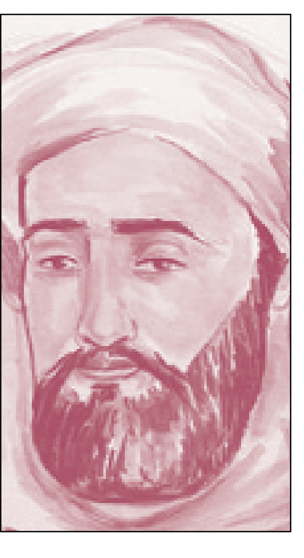
مطلبه كالمغاص في درك
اللجة من دون درها خطر

فإذا كان الشعر من معدن الوجود، فكيف يكون الوجود هشًّا؟ وهل تنعكس هشاشة الوجود على كتابة الشعر وليس على الشعر؟

–1–

الوجود الهش وصفٌ لغويٌّ لعلاقة السالك بالوجود وليس وصفًا للوجود في ذاته. فالوجود في ذاته غير موصوف بصفة. ولأن اللغة في حد ذاتها هي التي تسمي الكائنات والأشياء، ثم تحدد لها صفات وأحجامًا وأشكالًا، فإن هذه اللغة أيضًا تصف علاقة الإنسان بالكائنات والأشياء. وبما أن علاقة الإنسان بالوجود ليست على وتيرة واحدة، إذ تختلف من عصر إلى عصر ومن فرد إلى فرد –حسب ما هو متاح من المعرفة والأدوات– فإن الصفات التي تطلق على الوجود صفات متغيرة ومتناقضة، ومرتبطة إما بالوصف العلمي أو الوصف الذاتي. وهشاشة الوجود تعني أن كل شيء فيه خالٍ من المعنى، وخالٍ من التماسك، وأنه في حال دائم من التحول والتبدل مثل تدفق الماء من مكان عال. وهشاشة الوجود بهذا المعنى تنعكس على الإنسان انعكاسًا مؤلمًا، لأنه طرف أصيل فيها. فالوجود الهش وصف أطلقناه على شعر إبراهيم داود. لأن هذا الشعر هو تصوير للعلاقة الذاتية بين الشاعر والوجود. والتصوير هنا ليس الانعكاس،


أبو نواس


الحسين بن منصور الحلاج

مارتن هيدجر

ولا المحاكاة، ولا الترجمة اللغوية لجمال الوجود أو دمامته. فاللغة ليست جهازًا مستقلًا عن ذات الشاعر، ولا عن وعيه، ولا عن الكائنات التي عشقها وهام بها فرحًا وحزنًا، والتي اكتوى بنار الحرمان منها، كما اكتوى بنار البعد عنها أو القرب منها. فاللغة رفيقة الدرب، ورفيقة السعي والطرق على أبواب المجهول والمعلوم معًا. وهي بيت الوجود، كما وصفها مارتن هيدجر وهي صورة الكائنات، وهي الجوهر والعرض في آن واحد. وإذا كانت الإبانة من أهم وظائف اللغة، فإن اللغة لا تظهر بوجهها الحقيقي إلا في الشعر، لأن الشعر لا يسمي الكائنات فقط، بل يجعلها جزءًا منا ووجها من وجوه وجودنا المتحقق بها. ومن ثم فإن هشاشة الوجود لون من ألوان علاقتنا به، تحققها اللغة ويحققها هنا الشعر. فالوجود أصم غفل إن لم يكن في أشكال لغوية مع ما فيه من نظام وتراتب وتفاعل وصيرورة.

-2-

وهشاشة الوجود عند داود ليست وصفًا سلبيًا، ولكنها وصف لحال داود مع الكائنات التي لا تكف عن التحول والتبدل والتجدد والفناء والري والظمأ والشبع والجوع والموت والميلاد. ولذلك تجد داود أشبه بمن يعدو وراء السراب الذي يتشكل بأشكل لا تحصى، مردها الرغبة التي لا تنطفيء وإن خمدت نارها. هذا الحال هو حال السالك أبدًا، لا تدري متى يصحو ولا متى ينام؟ ولا متى يهدأ ولا متى يثور؟ ولا متى يشبع ولا متى يجوع؟ ولا متى يضحى ويعرى ولا متى يتفيأ ويستتر؟ قد يكون رغيف الخبز عنده مثل كأس من الخمر، كلاهما مشبع ولذيذ إذا حل وقته.

ترجم داود هذا الحال شعرًا في عناوين مثل « كن شجاعًا» و»أنت في القاهرة» و»ست محاولات». ويصعب علينا في هذا الحيز النظر في هذه العناوين كلها. لذلك نكتفي بالنظر في «ست محاولات» للتعرف على ما قدمناه في متن هذا المقال عن «كتابة الشعر وهشاشة الوجود». نشر داود هذه المحاولات الشعرية مرتين، منهما النشرة الثانية التي بين أيدينا الصادرة عن دار ميريت بالقاهرة عام 2012. وقد تضمنت ستة عناوين هي:

1- تفاصيل.

2- مطر خفيف في الخارج.

3- الشتاء القادم.

4- لا أحد هنا.

5- انفجارات إضافية.

6- حالة مشي.

سبقها إهداء إلى» ليلى وحسن».

واللافت في هذا المجموع الشعري أنه ضم بين حناياه هذا الكم الشعري الذي كان ممكنًا أن ينشر كل عنوان منه مستقلًا وأن يضيف إلى إنتاج داود رصيدًا من العناوين الشعرية، ولكن النشر على هذه الصورة -ضم الكائنات

إلى بعضها البعض- يعني فيما نرى رغبة قوية في ملء مساحات فارغة من الوجود المادي والعاطفي، كما يعني في ضوء رؤيتنا التحليلية أن الوجود المتشظي كما يعانيه داود يصعب اقتناصه والسيطرة عليه إلا إذا تحول إلى لغة، بوصف اللغة بيت الكائنات الذي تأوي إليه، وأن هذه الكائنات تندُّ عن الحصر والتتبع، لكثرتها وشيئيتها، ولا يضع لها حدودًا جمالية ووجودية فعالة إلا الكتابة الشعرية، وهذا ما فعله داود الذي يجري وراءها بوصفها سرابًا يغريه بمزيد من الأمل ومزيد من الألم.

ولو وقفنا قليلًا عند هذه العناوين، لوجدنا أنها إما جملة ناقصة مثل «تفاصيل»، وإما جملة كاملة مثل «مطر خفيف في الخارج»، وأن هذين النمطين من الجمل جمل اسمية لم يتصدرها اسم علم، بل تصدرها مصدر دال على حدث وغير دال على زمن مثل «تفاصيل»، ومثل»انفجارات»، ومثل هذه الجمل تشير إلى حدث وجودي مثل «انفجار» أو طبيعي مثل «المطر»، أو حدث ذاتي مثل «حالة مشي»، ويجمع بينها جميعًا دلالة الإخبار الموجودة في بنية الجملة، أو غير الموجودة مثل «تفاصيل»، فهي جملة اسمية ناقصة وحدث شائع في الزمن، والإخبار عن التفاصيل يقدره القارئ أو المستمع الذي يعيش مع هذه التفاصيل. وكذا الأمر مع «انفجارات إضافية»، فالصفة تعين الانفجارات وتجعلها لاحقة لما سبقها، ولكنها لا تحمل صراحة الإخبار عن نفسها، ومثلها «الشتاء القادم»، وهذا يختلف عن «مطر خفيف في الخارج» الذي لا يقول جديدًا عن المطر الذي عينت الجملة مكانه في الخارج خوفًا من التباس المكان، أو إبلاغًا لأحد بأن المطر مستمر في الخارج.

هذه العناوين الناقصة بنائيًّا والمثيرة دلاليًّا هي علامة على أمرين: الكتابة الشعرية التي تنطوي عليها، والوجود الخارجي الذي يتفلت من بين يدي داود فيقتنصه باللغة. وهذه الكتابة الشعرية كتابة متفاوتة مثل تفاوت أسمائها التي تحملها، وهي تمثيل للوجود عبر اللغة التي تماست مع الخيال أحيانًا، وتخلت عنه أحيانًا أخرى. ونجد هذا التفاوت واضحًا من حيث الحجم والكم، بين كل لقطة شعرية وأخرى، ومن حيث الغموض الدلالي والوضوح.

أما عن التفاوت الأول، فنجد «**سؤال**» سطرين:

«لماذا تترك البنت الجميلة
خصر صاحبها متى فتحت
إشارات المرور؟».

ونجد «عتاب» ثلاثة أسطر:

«أأنت الذي كنت يومًا وحيدًا
كخيمة؟
أليفًا كوجه حديث المراثي؟
وبابًا يميز صوت الأحبة؟».

ثم» مقهى قايتباي» خمسة أسطر:

«تضيق قمصاننا فجأة
فنشد الرحال إليه
نحتفي بطموحنا ونقول شعرًا
يرتمي بين الدخان غيابنا: طفلًا
فقد اشتهاء اللهو والثوب
الجديد».

ونجد «**عله كان**» خمسة وعشرين سطرًا:

«عله كان حلما تثاءب قرب
انفجار
الحروب التي لا تفارق صبًّا
يناشد وجه
السماء البعيدة كالمستحيل».

فهي طويلة نسبيًّا بالقياس إلى معظم كتابات داود الشعرية.

ثم نجد الكتابة الشعرية الطويلة مثل «**إلى رجل أحبه**» و»**قليل من الوجد**» و»**لوحات**». أما الأولى فتقع في الصفحات من 35- 41 وتبدأ بقوله:

«لرائحة اغترابك نكهة الصوفي
ساعة عريه والليل..
..
..
تشتد حولك رغبة في البوح
وتشد وحدك ما تبقى من بقايا
في مصافحة العيون.
تخون حزنك بعد كأس..
تبتسم»..

وتقع الثانية «**قليل من الوجد**» في الصفحات من 42- 45 وتبدأ بقوله:

«أتيتك
لا أشتهي فيك ضعفي
فقد علمتني المثول العيون
وعرت سواحل حلم مشاع
فبانت تجاعيد قلب يكابر

يمد يدًا لفتاة ستعبر بعد قليل
وتأبى
وتترك فوق الطريق ابتسامة
وعطرا عتيقًا».
وأما الثالثة «**لوحات**» فتقع في الصفحات من 49– 57 وهي مجموعة من لوحات شعرية بلغت اثنتي عشرة لوحة، وتبدأ اللوحة الأولى التي مطلعها:
«لا الفرح يخرج من براءته
ليثمر شارعين من العسل
يتسابقان على العروق لينتشي
قلبه
طفل تعود أن يرى اللون/
المسافة
أن يرى الحزن/ الغناء
وأن يرى ربه».
ونؤكد أن هذا التفاوت في الكم تفاوت واسع، فحده الأدنى سطران شعريَّان، وحده الأقصى عدة صفحات. وإن كان لهذا التفاوت الواسع من تفسير، فإن هذا التفسير يكمن فيما أفضنا فيه، وهو الإحساس المؤلم الذي يسكن داود بالوجود المتشيئ المتناثر الهارب من وعيه المستقر في ظمأ الحواس وظمأ القلب. والمتنقل من حال إلى حال. وهذا التفسير يؤيده التفاوت في الغموض والوضوح الدلالي. ففي «دعوة» –وهي كتابة شعرية قصيرة– تخرج الدلات عن إطار العلاقات الحسية المألوفة أو المتخيلة بين الكائنات. تبدأ بالوصف الذي لا يستغرق غير كلمة واحدة «**دخلنا**» التي تفتح أفق التلقي على المألوف، وهو المكان الذي يجمع المدعوين، ولكننا ننتقل من هذا الأفق إلى افق غير متوقع. فلا مدعوون ولا مكان يضمهم، مع أنه مشار إليه، ولا أحد في المكان إلا اليد والشتاء والحوار. فالمدعو هو بؤرة الحدث وبؤرة الحوار والداعي مع حضوره ظل.
«دخلنا
يدانا شتاء
وبهو المضيفة بئر
وكل الحوار يدانا».
فلغة الكلام صمت، والإشارات الجسدية لغة دالة بغير صوت. فاليد الشتاء هي اليد الحوار. وفي الشتاء ينصب العرق من المتحاورين، ولا تمتد الحواس لتجفيفه، ولكن الروح جربت القماش.
«تجرب روحي القماش
ليبتل وجهي
وأغدو أمام المضيفة كهلًا
ينفض بعد الغناء الخيام»
وطرفا الدلالة بعيدان (يد– شتاء)، بينهما تبادل «الشتاء والحوار»، فبدلًا من قوله الشتاء حوارنا قال (كل الحوار يدانا) في إشارة إلى أن الحوار شتاء وأنه تجسد في الأيدي. والشتاء ليس مقصودًا منه المعنى الظاهر وهو البرد أو الغيوم أو اضطراب الطقس، وإن كان كل ذلك واردًا، ولكن الدلالة الخفية له هي تصبب العرق من الروح وعلى الوجه. فكيف يتصبب العرق في طقس الشتاء إلا إذا كان هناك عدول عن الظاهر أفضى بالمدعو إلى أن يبدو كهلًا أمام مضيفته. وهذا مسلك مطروق في كتابة الشعر.
والبون واسع بين الغموض الدلالي والوضوح البالغ حد الخبر، كما هو واضح كل الوضوح في «سؤال»:
«لماذا تترك البنت الجميلة
خصر صاحبها متى فتحت
إشارات المرور؟».
فمع ألفة العلاقة الدلالية بين مفردات هذه الومضة وكأنها خبر، فإن صيغة السؤال أعطت لها أبعادًا دلالية تمثلت في سبب انسحاب يد البنت من خصر صاحبها بعد أن فتحت إشارة المرور، وحولتها إلى جملة إنشائية مثيرة للغرابة والدهشة، وركزت على الصورة المرئية المتمثلة في التفاف اليد حول الخصر في شارع من الشوارع المزدحمة بالمارة والعيون، التي تنفر من هذا المنظر أو التي تستلطفه. والتركيز على الصورة البصرية المادية هذه يوقف الأبعاد الخيالية التي رأيناها في الومضة السابقة «دعوة»، ويشير إلى أن الشعر ليس مجازًا أو صورًا فقط، ولكنه إلى جوار ذلك تراكيب وأساليب، وأن العلاقة الجدلية بين الشاعر والوجود لا يمكن أن تستقر على مفهوم واحد للكتابة الشعرية ولا للشكل التعبيري، وأن مسعى الشاعر الحقيقي هو بلوغ معنى الشعر فيما يرى ويكتب، مثله في ذلك مثل كل المبدعين في سائر الفنون ○

ماذا وراء الأغنية؟
البعد الصوفي في شعر إبراهيم داود



د.إبراهيم منصور

مدخل

في كتابي القديم «الشعر والتصوف»[1] توقفت عند شعراء الحساسية الجديدة في مصر، درستهم في فصل بعنوان «النوابت»[2] حين أعود إلى ذلك الفصل الآن، أجد فيه حلمي سالم، وجمال القصاص، ومحمد فريد أبو سعدة، وعبد المقصود عبد الكريم، ووليد منير، ومحمد صالح، ومحمد سليمان، هؤلاء الشعراء الذين أحب أن أصنفهم اليوم تحت اسم «شعراء الأعراف»، فهم ينتمون للجماعات الشعرية، وهم ينتمون لنمط شعر التفعيلة، وقد كتب منهم من كتب قصيدة النثر بعد ذلك، ولكني ضممت إليهم إيمان مرسال (مواليد 1966) التي نشرت مبكرًا ديوانًا بعنوان «اتصافات- تخرج من كاف التكوين»[3] وكنت أبحث عن لون من اللعب اللغوي، ظهر جليًّا في شعر حسن طلب خاصة.

أما شعراء الجيل التالي لهم، وهم سمير درويش (مولود 1960) وأسامة الدناصوري (مولود 1960) ومحمود قرني (مولود 1961) وإبراهيم داوود (مولود 1961) وعزمي عبد الوهاب (مولود 1964) ويمكن ضم أحمد يماني المولود1970 معهم لأنه بدأ النشر بديوان «شوارع الأبيض والأسود»[4]، نشره عام 1995، أي في الزمن نفسه الذي شرع فيه زملاؤه الأكبر منه نشر دواوينهم. هؤلاء الشعراء، فيما خلا أحمد يماني يطلق عليهم جيل الثمانينيات، وأما جيل التسعينيات -في مصر- الذي ينتمي إليه يماني، فيضم البهاء حسين (مولود 1969) ومحمود خير الله (مواليد 1970) وكريم عبد السلام (مولود 1970) وشعراء آخرون، هؤلاء هم «النوابت حقًّا»، فهم الذين رسخوا قصيدة النثر عمليًّا لا نظريًّا، وقد يكون أكبر شاعر رسخ لقصيدة النثر نظريًّا هو الشاعر والمترجم القدير رفعت سلام (1951- 2021م).

اسم «النوابت» يخص فكرة البعد عن النمط، والجديد الناشئ، فالنابتة في اللغة هم الناشئة[5]. لكننا نستخدم الكلمة مصطلحًا، فهو يعني شيئًا من الخروج، الخروج الفنيّ، الذي يشبه خروج المتصوف على أعراف المجتمع أحيانًا، وعلى تعاليم وأنماط تفكير الفقهاء أيضًا، لذلك كان تعبير النوابت منصرفًا إلى شعراء الحساسية الذين خرجوا على النمط، وكان الخروج نوعًا من تصوف الفكر، لا تصوف العمل، ونوعًا من تثوير اللغة، وقد سبق أدونيس (= علي أحمد سعيد المولود 1930م)

سائر الشعراء العرب في هذا الاتجاه، وإن بقي «تثويره» للغة محل شك ونقاش لم ينته.

معجم صوفي

إبراهيم داود واحد من طليعة شعراء الثمانينيات، وهو لدى دارسي شعره، شاعر غير نمطي، فهو شاعر التجربة المصفّاة، المختصرة في «صُرّة»، المستخلصة في سطور وكلمات، لا تتمادى ولا تستطرد، لذلك كان البحث عن البعد الصوفي لدى هذا الشاعر، أمرًا مقبولًا، بل واجبًا. لكن أي نوع من الصوفية يمكن أن نتلمسه في شعره؟
يتراوح مفهوم التصوف بين المعنى الذي أقره صوفية المسلمين من أهل السنة، من ناحية، وتصوف وحدة الوجود Pantheism الفلسفي، من ناحية أخرى، يظهر المعنى الأول في تعريف الجرجاني للتصوف إذ يقول «التصوف هو صفاء المعاملة مع اللّه»[6] كما عبر عن المعنى الثاني الشيخ الأكبر محيي الدين ابن عربي (ت 638 هجرية) في مؤلفاته الصوفية وفي شعره.
يضم المعجم الصوفي مصطلحات ومعاني متنوعة جدًّا، وفي دراستنا للشعر المعاصر، نرى هذا المعجم الصوفي يمثل لونا من التداخل النصي Intertextuality أو التناصّ، وقد كان ذلك النمط من التأثر باللغة الصوفية ملمحًا مهمًّا عند أدونيس، وعند محمد عفيفي مطر (1935–2010)، ثم عند من تأثروا بهما من شعراء السبعينيات، لكنه لم يقتصر على المعجم الصوفي، بل شمل اللغة الصوفية عمومًا. أما إبراهيم داود فهو ينتمي لنمط آخر من الشعرية، ولمعجم مختلف، ولذلك فإن وجود ألفاظ من المعجم الصوفي في شعره لم يكن على طريقة شعراء السبعينيات.
في قصيدة «جواب» من ديوانه الأول، يقول الشاعر:
هل كان يعرفُ بائعُ الفُلّ
الذي زرع الإشارةَ
أنّني ثمِلٌ.. وأن الفُلَّ يذبلْ[7]
هنا مشهد واقعي من إشارة المرور في الشارع، وبائع الفُلّ الذي اعتدنا أن نراه في العصاري يبيع الزهرات البيضاء اليانعة، لكن لفظ الإشارة، وبعده الفعل يثمَل، هما معًا مما يذهب بنا إلى القاموس الصوفي، فاللغة الصوفية لغة إشارية، والحب الذي يغلب الجسد أو يغالبه، غير الحب الذي يثمِل القلب ويأسره.
في الدواوين الأولى عمومًا، يظهر في شعر إبراهيم داود معجم صوفي صغير، فيه ألفاظ: «الصوفي، والحضرة، واليقين، والحياء، والرؤيا، والوجد، والبوح، والسُّكْر، والذِّكْر، والكرامات، والريّ، والأحوال، والخلوة، والأوراد، والطريق»، هذا المعجم الصغير، موجود في مؤلفات المتصوفة المسلمين، وهو مستمد مما يسمى التصوف السني[8]، الذي أشرنا إليه من قبل. لكن هذا المعجم الصوفي أخذ يتسع ليشمل أيضًا «الناي، والكأس، والجبل، والبلبل، والزهرة، والرقص»، وهي ألفاظ تحمل المعاني الصوفية لدى متصوفة وحدة الوجود، ومتصوفة الفرس الذاهبين في دروب الرمزية والمعاني الإنسانية ذات الرحابة، إنها الصوفية العالمية التي حملها الشعراء: جامي، وسعدي، وحافظ الشيرازي، وجلال الدين الرومي.
وفي قصيدة «إلى رجل أحبه» يستحضر الشاعر صورة الصوفي:
لرائحة اغترابك نكهة الصوفي
ساعة عُرْيِهِ والليل..[9]
هنا صورة للصوفي، لكننا لا ندري كنهه، هل هو من يلبس الصوف الخشن؟ أم من يهيم على وجهه درويشًا هجر الدنيا وزخرفها؟ أم هو من يتعبد فيمن يحب أيًّا كان من يحب؟
في القصيدة ألفاظ أخرى، مثل: «البوح، والحزن، والكأس، والصفو، والغياب، والمجاز، والفيض، والوِرْد، والصحو، والقلب،

والسكارى، والوقت».
فما الذي استدعى كل هذه الألفاظ في قصيدة واحدة كتبها الشاعر مبكرًا؟ إن قصيدة إلى رجل أحبه، كتبت عن الشاعر محمد عفيفي مطر، وإن لم يذكر اسمه في القصيدة، و مطر مثل إبراهيم داوود، شاعر من الفلاحين من إقليم المنوفية، هو شاعر صبور، لا يعيش في برج عاجي، ومطر لغته متأثرة بلغة الصوفية، مخلوطة بحياة الفلاح وتاريخ الشقاء المصري الأصيل، وقد صنع الشاعر هنا محاكاة للغة الرجل الذي يحبه، تشبه ما كان يصنعه شعراء السبعينيات، وخاصة في تتبعهم لخطى أدونيس، لكن إبراهيم داوود جعل شاعره الذي يحبه متصوفًا، وتصوفه ليس استغراقًا في لغة سريالية، وإن لجأ أحيانًا للون من اللعب اللغوي، كما في قوله:

سنختلف
ونُدور حول إمامنا
من أمَّنَا[10]

أو في قوله:

كلٌّ يكَلِّل عريه بالصحو
كلٌّ يكابد كلّما عبأتَ هذا الليل
في عُلَبِ الرصاص[11]

فالشاعر انشغل باللعب بحرف الميم في المقطع الأول، ثم عاد وانشغل بحرف الكاف في المقطع الثاني، وهو هنا يجاري زملاءه الأكبر منه في لعبة اللغة التي أسرتهم زمنًا، منطلقين من أرضية أدونيسية لم ينكروها، ولا هي خفيت على الدارسين والنقاد.
لكنه لم يكن لعبًا لغويًّا مغويًا. إن صورة الشاعر الصوفي، في قصيدة إلى رجل أحبه، تنبع من مفهوم ملتبس ومتعدد للتصوف، فلم يعد أمر الكلمات المفردة والمعجم الصوفي، يشغلنا عن أمر «الرؤية» وعمق الفكرة الصوفية.

المُغَنّي الحزين

في ديوان «تفاصيل» كتب إبراهيم داود نصًّا طويلًا بعنوان «الغيوم تمرُّ من هنا» (لوحات)، هذا النص واقع في أسر عفيفي مطر من ناحية، وهي من ناحية أخرى فهو لم يكن مجرد تقليد أو محاكاة لشاعر آخر، بل هي قصيدة طويلة لشاعر ناشئ، يستمد صوته من داخل ذاته، كما يستمده من اختياراته في القراءة وفي الحياة، وقد لفتني أن هذه اللوحات، لم تكن متأثرة بلغة عفيفي مطر وحده، بل هي ذات صلة بديوان صلاح عبد الصبور «تأملات في زمن جريح» حيث يبدأ الديوان بقصيدة طويلة ذات مقاطع عنوانها «حكاية المغني الحزين»[12] (وللأسف فإن هذا العنوان قد سقط من طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب)، وتقع قصيدة صلاح عبد الصبور في ست مقاطع كل مقطع له عنوان، أما قصيدة إبراهيم داوود فتقع في اثني عشر مقطعًا، مرقمة بأرقام بدلًا من العناوين[13].
الصوت في القصيدة يحكي عن طفل، هذا الطفل مشغول البال:

طفل تعوّد أن يرى اللون/ المسافة
أن يرى الحزنَ/ الغناء
وأن يرى ربّه.

الراوي المختبئ في القصيدة، يحدثنا عن الغناء الذي يشغل الشاعر، ويشغل الطفل من قبله، هو غناء صوفي، فيه أهل الكرامات، وفيه تطوّحٌ وضَرْبٌ بالدفوف، لكن أهل الكرامات هنا هم فلاحون، والطفل يراقبهم، ويعود لتأمل حاله، وهو يرقب أهل الكرامات وهم يرتلون أورادهم تحت وقع أنغام الناي، ويعود الراوي كل مرة ليسرد طرفًا من حياة الطفل في ظل قومه الفلاحين المتصوفين، وصوفيتهم هي حياتهم القاسية، دائمًا هناك أغنية تحوّط على هذا الشقاء:

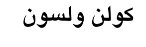
ما بين بيتٍ في الفضاء وبيته
شمسٌ ترشُّ القمحَ سجادًا
وتنزُّ لونَ المتعبين جداولًا
وتقيمُ مُلْكًا بين أغنيتين

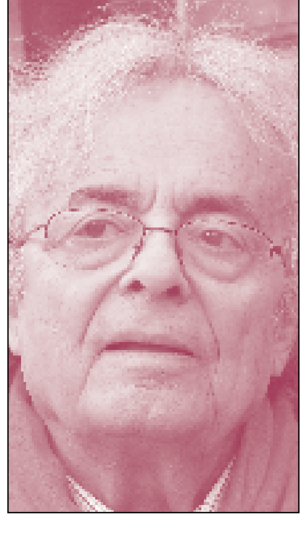
إنه موّال الفلاح، أغنية حزينة ممتدة، ومع ذلك فهي شدو وغناء، والقصيدة فيها اضطراب، قد يفسره

وقوع الشاعر في أسر شعر عفيفي مطر ورؤيته، وقد يفسره أن الشاعر قد جمع بين رؤية الطفل، ورؤية أخرى تعلو على رؤية الطفل وتتداخل معها، دون أن يقابل بينهما أو يوازن. لكن الذي أود قراءته في القصيدة هو المزاوجة بين الغناء والحزن، الحزن هنا هو بكاء، وهو حنين، فالناي يبكي حنينًا، والطفل يتلقى من المدرس معلمه سؤالًا هو «كيف تطرح حزننا منًّا؟»، وهو سؤال يقوم على اللعب اللغوي، حيث أن المدرس هو مدرس حساب، فيستخدم ألفاظ: الطرح، والجمع، والضرب.

في نص «الغيوم تمر من هنا» غناء وحزن، و«الحزن من أوصاف أهل السلوك» كما يقول القشيري في رسالته[14]. وأما الغناء فهو أصيل في مقامات المتصوفة، إنه «مقام السَّمَاع» الذي شغل من مدوناتهم قدرًا لا يستهان به[15]. وأما صلاح عبد الصبور، فقد قرن الغناء بالحزن في قصيدته التي أشرنا إليها، لذلك قلت إن هذه القصيدة لا تنفك تذكرنا بقصيدة صلاح عبد الصبور الذي كان أكثر شاعر يذكر الحزن في شعره، وكان بحق شاعرًا حزينًا، ورأى نفسه شاعرًا متألّمًا[16].

في ديوان «مطر خفيف في الخارج» تمتلئ القصائد بمعاني الغناء، مضفورة مع



كولن ولسون


أدونيس


رفعت سلام

معاني الحزن، ففي «القاهرة شتاء»[17] يحضر البلبل، وتحضر صورة البنت إذ تتحسس لعبها الصغيرة وتغني، وفي «قبل الكتابة» يرتبط غناء الشاعر بالحزن المقيم، إذ يكتب قصيدته، وإذ يتساءل:

كيف تكتب عن صدرها: كان بيتك
وعن وجهِ أمكَ
وعن حزنِ أمكَ
وعن موتِ أمكَ
وعن تُوتةٍ في أقاصي الطفولة
وعن رقصةٍ في حقول الليالي[18]

وفي ختام القصيدة، تصل الأغنية إلى قرارها «الصلواتُ التي لا تُرى» هي صلوات في محبة العالم، والمعاناة من الوجود. وفي مقطوعة «امتلاك»[19] يكون قرار الأغنية هو الحزن، وفي المقطوعة التي تليها «العالم»[20] يكون الغناء هو القرار.

صوفية إبراهيم داود تشبه صوفية صلاح عبد الصبور ولا تشبه صوفية أدونيس، في قصيدة «مساءات ثقيلة»[21] التصريح بلفظ الحزن لا يقلل من عمق الألم:

سأصافح معكِ التعاليم
وأقول كلامًا جانبيًّا.. لكِ
عن الألم الذي لازمني في الطريق
الحب مشتعل في الجوانح،
لكنه لا يثير البسمة على الشفاة، إنه مكابدة، ومعاناة مصدرها التطلع إلى عالم

الجبل:
سآخذك إلى الجبل
وأحكي لك عن المآذن واللغة
عن أخطائي العظيمة
عن الكلاب التي تنبح والغناء مشتعل

فما الجبل؟ إنه عالم الصفاء والبراءة ومدينة «إرم ذات العماد» التي ذكرها جبران خليل جبران (1883–1931) هي بلاد محجوبة خلف جبل:

يا بلادًا حُجبَتْ منذ الأزل
كيف نرجوكِ ومن أين السبيل
أيّ قفرٍ دُونَها أي جبل
سورها العالي ومَنْ منّا الدليل؟[22]

وما اللغة؟ إنها حجاب، فقد تعجز اللغة عن الإبانة، أو كما قال «النِّفّري»: «كلما اتسعت الرؤيةُ ضاقتْ العبارة»[23] وما الغناء؟ إنه كل ما يستدر الدموع من ترتيل للقرآن وتطريب شجي حزين، تثيره المآذن المتطاولة في الليل، لذلك ناسبها ذكر الكلاب التي تنبح، تنبح والغناء مشتعل، وهذا كله ضمن خطة «الانفراد» فيا لها من وحشة، ويا له من تعَبُّدٍ، ويا له من طريق!

الرومانتيكية والاغتراب

الحزن والغناء هما جذران أصيلان في شجرة الرومانتيكية، فالحزن داء يصيب القلب، والقلب هو أقنوم الرومانتيكية، والغناء أصله الشعر، أو هو أصل الشعر، فإذا انتقلنا إلى ديوان «انفجارات إضافية» ظهر لنا كيف يرى إبراهيم داوود الرومانتيكية وهي تواجه الواقعية وتتصارع معها، ففي قصيدة «الواقعيون» يرى الشاعر أن العدل غائب، فالبسطاء والذين لا حيلة لهم، تأخذهم الحياة بعنف، وإذا كان الواقعيون يحبون أن يعترفوا بما هو واقع، فإن كلمة الواقعية هنا تعني البرجماتية pragmatism أي النفعية، لكن الشاعر يتلاعب بكلمة الواقعيين، فيقول:

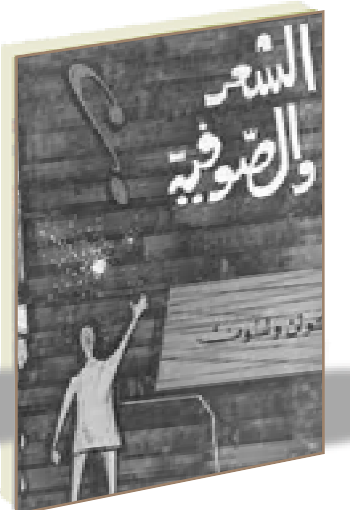
والعالم لا يحبُّ الواقعيين
والواقعيون لا يحبُّون أنفسهم[24]

السخرية تنصرف إلى أصحاب الواقعية بالمعنى الاقتصادي، والتناقض يأتي من أن أصحاب المذهب الاقتصادي الاشتراكي والماركسي يسمون واقعيين، وخاصة مذهبهم في الأدب والفن، أما الليبراليون فيرون أنفسهم واقعيين حين يؤكدون على الطبقية والتراتبية، والحق في التملك بغير حدود ولا قيود «دَعْهُ يعمل دعه يمرّ».

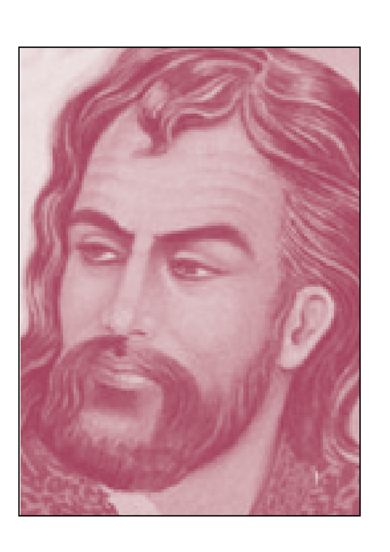
القضية في القصيدة هي قضية العدل، والجدل حول العدل هو الشغل الشاغل للمثقفين، الذين يحاول الشاعر أن يفهم فحوى نظرياتهم:

والحديثُ عن العدل
حديثٌ طويل
يذكّرنا بالقطارات الرشيقة
التي رجمتْها قُرانا بالأشواق
ولكنه يصبّرنا على الوقت
ويجعلُنا رومانتيكيين
ونحن نتحدّثُ عن الجنس
وساديين ونحن نتحدّث عن التُّراب[25]

ما الذي جاء بالرومانتيكية





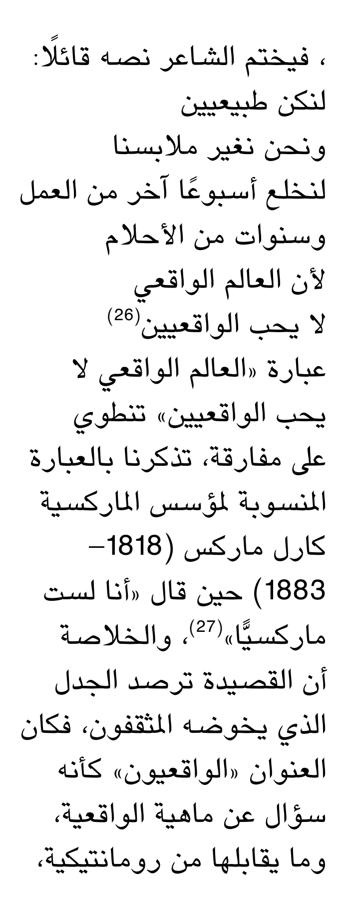


حافظ الشيرازي

هذا المعجم الصوفي أخذ يتسع ليشمل أيضًا "الناي، والكأس، والجبل، والبلبل، والزهرة، والرقص"، وهي ألفاظ تحمل المعاني الصوفية لدى متصوفة وحدة الوجود، ومتصوفة الفرس الذاهبين في دروب الرمزية والمعاني الإنسانية ذات الرحابة، إنها الصوفية العالمية التي حملها الشعراء: جامي، وسعدي، وحافظ الشيرازي، وجلال الدين الرومي.

هنا؟ إن الضد يظهر حسنه الضد، لذلك كان كل من الواقعيين أي الاشتراكيين، والليبراليين الذين يصفون أنفسهم بالواقعيين، أولئك وهؤلاء، يجادلون حول الإنسان، وإذا كان الإنسان مسحوقًا، فلاحًا أو عاملًا في مقهى، فهو لا يدري شيئًا عن جدل أولئك وهؤلاء، وخصومتهم التي لا تنتهي، لكنه لو تعلق بالأمل الذي يمنّيه به كل من الفريقين المتناحرين، سوف يصبح رومانتيكيًّا، أي ساذجًا حالمًا، يصدق ما يقال.

هناك خداع، وهناك فشل، المثقفون لا يستطيعون إقناع الفقراء بالنصر المزعوم الذي أحرزته الجدالات، ويبلغ الشاعر ذروة السخرية حين يدعو للمذهب الذي جاء على أثر الرومانتيكية، ثم سحقته الواقعية، وهو المذهب الطبيعيNaturalism



، فيختتم الشاعر نصه قائلًا:

لنكن طبيعيين
ونحن نغير ملابسنا
لنخلع أسبوعًا آخر من العمل
وسنوات من الأحلام
لأن العالم الواقعي
لا يحب الواقعيين[26]

عبارة «العالم الواقعي لا يحب الواقعيين» تنطوي على مفارقة، تذكرنا بالعبارة المنسوبة لمؤسس الماركسية كارل ماركس (1818–1883) حين قال «أنا لست ماركسيًّا»[27]، والخلاصة أن القصيدة ترصد الجدل الذي يخوضه المثقفون، فكان العنوان «الواقعيون» كأنه سؤال عن ماهية الواقعية، وما يقابلها من رومانتيكية، فأصبحت الرومانتيكية مذهبًا مُحتقرًا في عصر الواقعية.

كان النقاش حول الأيديولوجيا قد شغل المثقفين زمنًا، وشغل الشعراء الذين أنشأوا جماعات شعرية تدافع عن مذاهبهم الفنية، والشاعر لم يلحق بأي من تلك الجماعات الشعرية، ولا هو لحق بأي من الأحزاب السياسية، أو الجماعات الأيديولوجية، في المقهى يحتدم النقاش، فتصوره القصيدة:

وأنا أركض لألحق المقهى قبل أن يخلو
سأصدّر إحساسًا بالامتلاء
وأنا أدخل
لأقنعَ نفسي أنني أصبتُ

وأقنعهم أن حزنًا
كالذي غادرتُ به ليلة أمس
لا علاقة له بالأيديولوجيا[28]
ينفرد الشاعر بحزنه، حتى وهو في معية أصدقاء المقهى، فقد غادر أمس حاملًا همه بين جنبيه، وعاد اليوم وقد نوى أن يقنع نفسه أولًا، ثم يقنع أصحابه أن ما انطوت عليه نفسه هو حال تخصه. ولا يبطل جدل الشاعر مع ذاته، حتى جعل من نفسه «ملامتيًّا»[29] يتوجه بالملامة لنفسه لإهماله في حق نفسه، فهل كان إهماله في حق نفسه ناتجًا عن انخراطه في الجدل؟ وهو المتطلع إلى النور، وإلى الحديقة، وعليه أن يميل إلى الانفراد!!

أما قصيدة «إلى يوسف إدريس» فقد انطوت على معاني الرومانسية، مخلوطة بالحزن الشفيف، والغربة القاتلة، فيخاطب الشاعر روح الكاتب يوسف إدريس (1927– 1991) بعد رحيله بعشر سنوات، فقد كان يوسف إدريس لإبراهيم داود الأب والمنقذ، الذي التقط الشاعر من بين أضابير مهنة المحاسبة؛ ليجعل منه صحفيًّا، والشاعر يخاطبه خطاب ابن لأب:

«كنت طفلك الذي نسي
جوعه»[30].

كانت تلك التوصية التي انتشلت داود من غرفة الأضابير، بمثابة تذكرة السفر إلى عالم الأحلام، عالم الكتابة، الذي تسميه القصيدة عالم الأشواق، يخاطب الشاعر هذا الأب الصديق، فيصف نفسه بالريفي الأحمق، ثم يعود ويصف نفسه قائلًا:

صديقكَ الحزين
الذي
«لن يتعلّم أبدًا من
الماضي»[31]

يظل الشاعر حالمًا بعالم يسود فيه العدل والحرية، والحلم يصطدم بالواقع، الذي نرى فيه ضربات السياسة تطوح بأحلام كان يوسف إدريس متمسكًا بأهدابها، حتى بدا نزقًا في تطلعه، فقد قاتل من أجل هذه الأحلام، وانتهى به الأمر مصابًا بغيبوبة انتهت بموته في النهاية. ويصور الشاعر غربته بعد رحيل يوسف إدريس ومحاولته التوافق مع الأوضاع على مدى عشر سنوات، لكنه يفشل، ويكون مسلكه مثيرًا للشفقة:

وأكتب رسائل مبهمة
لأصدقاء مبهمين
أمزّقها آخر الليل
وأنا «أتطوّح» في الهواء
وأستمع إلى الأغنيات
نفسها[32]

هناك ثلاث إشارات: التطوّح، والحزن، والغناء، كلها تشير إلى مؤسس الطريقة المولوية[33]، إلى عالم مولانا جلال الدين الرومي (1207– 1273م) إنه عالم يدخل فيه النور قلب المريد من باب العرفان، ومن باب الشعر والغناء، فهو يتطوّح (= الرقص المولوي) ليخرج ما في نفسه من رفض للقبح والكذب والعدوان على الغلابة، فحاله كما هي حال الناي الذي يشتاق لأصله في الجنة، كما جاء في بداية كتاب «مثنوي» في وصف الناي «استمع إلى هذا الناي يأخذ في الشكاية.. وليس سرّي ببعيد عن نواحي.. وإن هذا الأنين نار وليس هواء.. لقد صارت الأيام تسعى في أحزاننا بغير وقت»[34]، فالناي يشكو لأنه حزين، وهو ينوح، ونواحه لا ينقطع، لأن حزنه لا ينقطع، وأما الشاعر فقد كان حنينه لأيام يوسف إدريس هي المناسبة التي ناح فيها، كما ناح الناي، فرومانتيكية داوود نابعة من حزنه، وحزنه نابع من شوقه، إلى زمن يوسف إدريس الذي اختفى بموته الرضا واختفى الحلم، فكان الشوق لأيامه ولشجاعته وحتى نزقه، مدعاة للحزن والأنين، إنه الفردوس المفقود الذي يحن له الناي ويشكو.

صوفية الماوراء

هناك نظرة أخرى للطبيعة والكون والإنسان، لا تنطلق من الرؤية الدينية، ومع ذلك فهي نظرة ذات صلة بالنظرة الدينية التأملية، وبالرياضة الروحية في أشكالها المتعددة،

إنها تلك النظرة التي يصفها كولن ولسون Colin Wilson (1931–2013) في كتابه «الشعر والصوفية» حين يقول «إن الرؤيا الصوفية تتم حين يزاول الإنسان نظرة عصفورية على الحياة، أي حين ينسحب منها، ولو للحظة واحدة فيرى منها قدرًا أكبر، بدلًا من بقائه محصورًا ضمن البؤرة الضيقة، بؤرة النظرة الدودية المعتادة»[35].

في هذا اللون من الرؤيا الصوفية يقترب إبراهيم داود من صورة الأولياء، يرسمهم كما رسم نجيب محفوظ (1911– 2006) المرأة الفاتنة في «أصداء السيرة الذاتية»، قال على لسان الشيخ عبد ربه: «رأيت فوق الكنبة الوسطى تحت البسملة، امرأة جالسة، لم أشهد في حياتي شيئًا أجمل منها. ابتسمت إليَّ فذهبتُ إليها، فحنّت عليَّ وقبّلتني، ووهبتني قطعة من الملبن، وكتمتُ السرَّ ليدومَ العطاء»[36]، صورة كررها نجيب محفوظ وجعلها رمزًا علويًّا.

وفي قصيدة «الرجل الوحيد 2»[37] يقابلنا الليل، والغبطة بلقاء الوَلِيّ الذي تتوسط صورته الجدار:

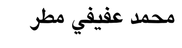
صورةٌ لوليٍّ تتوسطُ الجدارَ بمفردها

وصور كثيرة تحاصرها

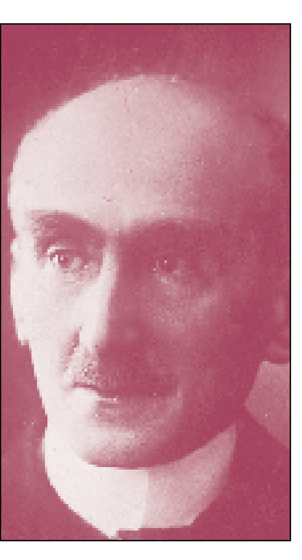
..

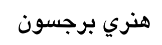
والأولياء؟: سأل



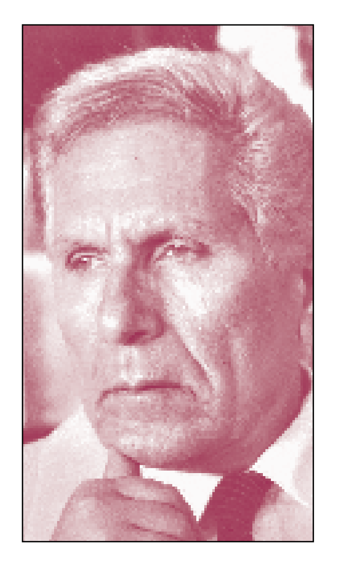


محمد عفيفي مطر





هنري برجسون



يوسف إدريس

– ظِلّي وغبطتي وجنوني

– والليل؟

– وحشتي

فإذا كانت المرأة الفاتنة وهبت «عبد ربه» غاية ما يسعده، حين كان في طفولته البريئة، «قُبْلة وقطعة مَلْبَن»، فإن «الوليَّ» قد شغل الشاعر بما يناسب سنه، سأله عن «الليل، والأولياء، والدين الذي يدين به»، إنه يدين بدين العامة، يحب الأولياء، وأما أذكاره وتراتيله، فتسمعها الأشجار والمآذن ألحانًا شجية، تملأ هواء الشارع في هدأة الليل.

نظرة الطائر، التي أشار إليها كولن ولسن، أسميها «رؤية الماوراء»[38] والماوراء لغويًّا هي سابقة تلحق بها كلمة مثل الطبيعة فتصبح «ماوراء الطبيعة» أو الميتافيزيقا Metaphysics وهو مفهوم يعني عند هنري برجسون H. Bergson (1859–1941) «معرفة مطلقة نحصل عليها بالحدس المباشر»[39].

تظهر صوفية «الماوراء» في شعر إبراهيم داوود في ديوانيه الأخيرين «أنت في القاهرة» و«كن شجاعًا هذه المرة»، ففي قصيدة «ست شمعات»[40] تقرر القصيدة أن الفن هو المستقبل، فهو يبتعد بنا عن الخراب والدمار:

«له لوحة

تجمع مقرئًا وعازفًا

ثم تجمع إيقاعهما معًا

لدرجة توحي..

بأن الدين والمستقبل

من الممكن أن يكملا المشوار

معًا»
الدين الذي رآه الشاعر دينًا شعبيًّا في قصيدة سابقة، هو دين التسامح الحق، هو دين الحب الذي أشار إليه الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي، حيث قال في «ترجمان الأشواق»:
لقد صار قلبي قابلًا كلَّ صورةٍ
فمرعًى لغزلانٍ وديْرٌ لرُهبانِ
وبيت لأوثان وكعبة طائف
وألواح توراة ومصحف قرآنِ
أدين بدين الحب أنى توجهت
ركائبه فالحب ديني وإيماني
لنا أسوة في بشر هند وأختها
وقيس وليلى، ثم مي وغيلانِ[41]
إن الشاعر يأمل أن يكون دين الحب دينًا للمستقبل، لا على طريقة المستشرقين، أو مستشاري وزارات الخارجية في الغرب، الذين يظنون أنهم قادرون على تحديد الدين الذي يناسبنا، بل على الطريقة المصرية، فصوفية الماوراء، هي صوفية زمن الفلاحين الذي تصوره قصيدة «زمن آخر»[42]:
«لأن البشر الذين جئتُ من صلبهم
كانوا يمشون على أطراف أصابعهم
وهم في طريقهم إلى المقابر
وكانوا غير معنيّين بالإضاءة
التي أغرقت الذين أتَفَقَّدُهم الآن»
فالذين يتفقّدهم الشاعر، أي يعاينهم في حياته –وقد شكا منهم من قبل في قصيدة يوسف إدريس– هم غير الذين يفتقدهم في زمن الطفولة، والمعنى أن ما نفتقده ما يزال له رائحة وعطر الأحباب بتعبير يحيى حقي، في الفلاحين، وفي المدينة أيضًا، كانوا يحملون معهم حدائق، لا مجرد روائح، المهم أن شمعة الضوء الخابية تحمل معنًى أعمق، وأشد تأثيرًا من ضوء النيون وأضواء النجومية.
أما قصيدة «من التحرير»[43] فهي قصيدة سياسية، كُتبت عن ثورة يناير 2011، لكنها فيما وراء المعنى الظاهر، تقول بدين الحب، من أجل المستقبل، والقصيدة ترى هذا المستقبل يأتي من هذا المكان من مصر حيث «أنت في القاهرة»:
«أنتَ في بيتك
في ملاعب طفولتك
أنتَ مع نفسك
ومع الذين سيبدأون الغناءَ معك»
في القصيدة تحضر، اللغة، والغناء، والحزن، والشهداء، والمناضلون القدامى، لكن اللغة سوف تتخلص من «شحمها»، نحن في فردوس، هذه النظرة الحالمة لا تدّعي التحليل السياسي، ولا تلوذ بأي لون من الأيديولوجيا، فقط هي تدعو إلى دين مصري، يمكنك أن تسميه دين الحب، ويمكنك أن تراه الدين الشعبي، المهم أنه ليس دين الأوصياء، ولا دين المتنطعين المتفيقهين.
سيعود الشاعر لميدان التحرير بعد عدة سنوات، في قصيدة «الوحيد»[44] حيث تغيرت أشياء:
«بعد خروجهم من هناك
تعبوا
كانوا أصحاءَ مبتسمين
وتشهد أشجارُهُم في الميادين
الوحيدون
يحسّون قبل الجميع بالخطر
وتغضبُهُم الجُمَل الطويلة»
برغم ما في كلمات القصيدة من وضوح المعنى في إشارته إلى «الميادين»، فإن القصيدة لا تؤرخ لتطور الثورة من حيث هي فعل سياسي، بل من حيث هي أفعال يومية، ترصدها القصيدة على طريقة «الماوراء»، فاللغة التي كانت تخلصت من شحمها، عادت لتصبح ثرثرة، فيها تسود «الجمل الطويلة» لكن ما وراء هذا كله هو الأهم، إنه الغناء:
«ولكنهم إذا بدأوا في الغناء
ثارت الدنيا»
الغناء في شعر إبراهيم داود متعدد المعاني، هو موسيقى الكلمات، هو الشعر، هو أم كلثوم وعبد الوهاب والشيخ إمام عيسى، وهو قرّاء القرآن المصريين خاصة، محمد رفعت ومصطفى إسماعيل والحصري والمنشاوي، وكل زملائهم وتلاميذهم، وهو هذا الذي نعرفه عند الصوفية، أنين وحنين، حنين الناي الذي

يشكو غربته وانفصاله عن أصله، وأصله من الجنة.
ولا تظن أني تزيّدتُ على قصيدة «الوحيدون» بشيء من عندي، بل إن الشاعر قد وضع بنفسه تعريفه لمن هو «الوحيد» فقال:
«الوحيد هو الشخص الذي
يرجع إلى بيته
كل ليلة
ولا يعرف نهاية للطريق»
إن الوحيد هو واحد من أهل الطريقة، هو المتصوف، يمشي في طريق الحقيقة يبحث عن الحب، وصوفيته، هي التي وصفتُها بصوفية الماوراء، ما وراء الظاهر والأشياء، وما وراء الكلمات.

خاتمة

ركزت الدراسة على صوفية إبراهيم داود التي غايرت صوفية شعراء السبعينيات مغايرة واضحة، لأنه لم يكن يمتح من منبع أدونيس، وربما هام الشاعر بشعر محمد عفيفي مطر زمنًا، لكنه وهو يكتب قصيدة النثر كان قد استقر على طريق الشعر النابع من داخل نفسه، ومن عذاب معاناته هو، وقد تشابهت صوفية إبراهيم داوود مع أنماط من الصوفية في العصر الحديث، لو شئنا أن نحددها فهي صوفية جبران خليل جبران، وصلاح عبد الصبور، ونجيب محفوظ، كما أنها استقت من معجم الصوفية الكبير، عند المتصوفة المسلمين جميعًا، فكان الحزن، والغناء، والتطلع إلى عالم الصفاء والبراءة، من أغزر معانيهم دورانًا في شعره، والخلاصة أن البعد الصوفي عند إبراهيم داوود هو كما شرحنا صوفية «الماوراء» ومنبعها النظر لما في عمق الكون، والإنسان، والطبيعة، نظرة ملؤها اليقين في قيمة الإنسان لا قيمة المال، واليقين في الفن طريقًا للخلاص ⭘

الهوامش:

* أستاذ النقد والأدب الحديث- جامعة دمياط.
1- إبراهيم محمد منصور (1999) الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين، القاهرة، وقد سبق هذه الطبعة طبعة خاصة صدرت في طنطا 1996.
2- إبراهيم منصور، المرجع السابق صص299- 335.
3- إيمان مرسال (1990) اتصافات تخرج من كاف التكوين، كتاب الغد، القاهرة.
4- راجع:
https://ar.m.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D9%8A%D9%85%D8%A7%D9%86%D9%8A
5- المعجم الوسيط (1985) مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط 3، مادة «نبت».
6- الجرجاني (1986) التعريفات، بغداد، ص38.
7- إبراهيم داود (2010) تفاصيل، ضمن مجموعته «ست محاولات» دار ميريت، القاهرة، ص13.
8- وردت أغلب هذه الألفاظ في الرسالة القشيرية، وهو كتاب يجمع مؤلفه عبد الكريم بن هوازن القشيري (376-465هجرية) أقوال المتصوفة وتعريفاتهم التي تدل على رؤيتهم. (راجع طبعة دار الكتاب العربي، بيروت)
9- إبراهيم داود: ست محاولات، ص31.
10- إبراهيم داود، ست محاولات، ص33.
11- المصدر السابق ص34.
12- ديوان صلاح عبد الصبور(1972) الجزء الأول، دار العودة، الطبعة الأولى، بيروت، صص276- 292.
13- إبراهيم داود، ست محاولات، صص40- 50.
14- القشيري،عبد الكريم بن هوازن (1957) الرسالة القشيرية في علم التصوف. دار الكتاب العربي، بيروت، ص65.
15- راجع الرسالة القشيرية فصل بعنوان «باب في السماع» صص151- 157.

16- راجع فصلًا في «الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر» بعنوان «صلاح عبد الصبور(الكلمة الموت) صص123- 164، وخصوصًا الصفحات 142- 146.
17- إبراهيم داود، ست محاولات، ص104.
18- ست محاولات، ص109.
19- ست محاولات، ص166.
20- ست محاولات، ص167.
21- ست محاولات، صص 370- 371.
22- جبران خليل جبران (2013) البدائع والطرائف، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ص93.
23- النفري، محمد بن عبد الجبار (1985) المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر أربري، تقديم وتعليق د.عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص115.
26- ست محاولات، ص320.
25- ست محاولات، ص320- 321.
26- ست محاولات، ص323.
29- راجع المصادر التي وردت فيها العبارة:
28- https://libcom.org/forums/theory/context-marxs-i-am-not-marxist-quote-09062009 I'm not Marxist
29- ست محاولات، ص325.
30- الملامتي هو واحد الملامتية، وهم المتصوفة الذين يجلبون الملامة على أنفسهم، «لأن ظواهرهم مكشوفة وحقائقهم مستورة ليتنافر الخلق عنهم» الإمام أبو عبد الرحمن السلمي (1985) أصول الملامتية، وغلطات الصوفية، حققه الدكتور عبد الفتاح الفاوي، مطبعة الإرشاد، القاهرة، ص143.
31- ست محاولات، ص340.
32- ست محاولات، ص342.
33- ست محاولات، ص347.
34- راجع مقالة مطولة حول الطريقة المولوية في:
https://en.m.wikipedia.org/wiki/Mevlevi_Order
35- مولانا جلال الدين الرومي (1996) مثنوي، الكتاب الأول، ترجمة د.إبراهيم الدسوقي شتا، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، صص35- 36.
36- كولن ولسون (1979) الشعر والصوفية، نقله إلى العربية عز الدين الديراوي أبو حجلة، الطبعة الثانية، دار الآداب، بيروت.
37- نجيب محفوظ (1995) أصداء السيرة الذاتية، مكتبة مصر، القاهرة، صص116- 117.
38- ست محاولات، ص210.
39- مصطلح «ما وراء» قديم جدًا في اللغة العربية، أول من استخدمه عالم الكيمياء جابر بن حيان (721- 813م) الذي كان أول من حمل لقب الصوفي، وقد عرب مصطلح Metaphysica إلى «ماوراء الطبيعة»، راجع: د.عبد الأمير الأعسم (2006) المصطلح الفلسفي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ص27. كما ورد تعبير «ماورائي» في كتاب أدونيس (الصوفية والسوريالية) على لسان الشاعر الفرنسي لويس أراجون، أدونيس (1992) الصوفية والسوريالية، 1992، دار الساقي، بيروت، ص12.
40- إبراهيم مدكور وآخرون (1983) المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ص198.
41- إبراهيم داود (2015) أنت في القاهرة، دار ميريت، القاهرة.
42- الشيخ الأكبر، محيي الدين بن عربي (1981) ديوان ترجمان الأشواق، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ص ص 43- 44. وغيلان هو ذو الرمة صاحب مي
43- أنت في القاهرة.
44- أنت في القاهرة.
45- إبراهيم داوود (2019) كن شجاعًا هذه المرة، دار ميريت، القاهرة، ص21.

المصادر والمراجع:

أ- العربية:

1- إبراهيم داود (2012) ست محاولات، دار ميريت، القاهرة.
2- (2015) أنت في القاهرة، دار ميريت، القاهرة.
3- (2019) كن شجاعًا هذه المرة، دار ميريت، القاهرة.
4- إبراهيم بيومي مدكور وآخرون (1983) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الطبعة الثالثة، القاهرة.
5- (1983) المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة.
6-إبراهيم محمد منصور (1999) الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة.
7- أدونيس (1992) الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت.
8- جبران خليل جبران (2013) البدائع والطرائف، مؤسسة هنداوي، القاهرة.
9-الجرجاني، السيد الشريف (1989) التعريفات، دار الشؤون الثقافية، ببغداد.
10-الرومي، مولانا جلال الدين (1996) مثنوي مولانا جلال الدين الرومي، ترجمة الدكتور إبراهيم الدسوقي شتا، المجلد الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
11- السلمي، أبو عبد الرحمن (1985) أصول الملامتية، وغلطات الصوفية، حققه الدكتور عبد الفتاح الفاوي، مطبعة الإرشاد، القاهرة.
12-صلاح عبد الصبور (1972) ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الأول، دار العودة، بيروت.
13-ابن عربي، الشيخ الأكبر محيي الدين (1981) ديوان ترجمان الأشواق، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت.
14-القشيري، عبد الكريم بن هوازن (1957) الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت.
15- كولن ولسون (1979) الشعر والصوفية، نقله إلى العربية عز الدين الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت.
16- نجيب محفوظ (1995) أصداء السيرة الذاتية، مكتبة مصر، القاهرة.

ب- باللغة الإنجليزية:

17 -https://libcom.org/forums/theory/context-marxs-i-am-not-marxist-quote-09062009
18- https://en.m.wikipedia.org/wiki/Mevlevi_Order

تجليات الاستعارة الإدراكية في شعر إبراهيم داود

«مقاربة عرفانية»

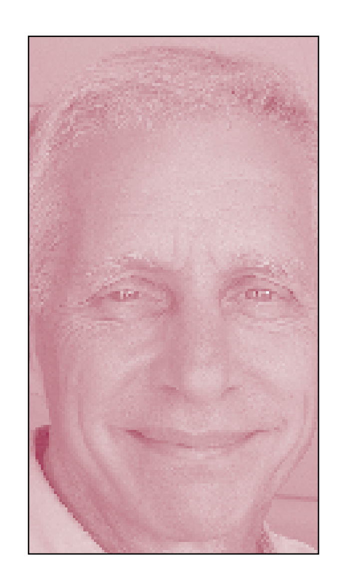
د.أحمد الصغير

تنشغل هذه الدراسة بطرح أشكال الاستعارة الإدراكية/ العرفانية، في شعر إبراهيم داود[2] «حيث اتكأ الشاعر في بناء قصيدته على خطابات استعارية متداخلة، متمردًا على البنية التقليدية للاستعارة التي تحدث عنها البلاغيون القدامى، بوصفها لونًا من ألوان البيان بجانب التشبيه والكناية والمجاز، ولكن في ظل البلاغة الإدراكية/ العرفانية، صارت الاستعارة نظرية مستقلة، لها أدواتها وأشكالها المختلفة، معتمدة على التصورات الذهنية وفضاءاتها الدماغية، حيث تتشكل الاستعارات الإدراكية/ العرفانية في التصور الذهني للتعبير عن أشياء بأشياء أخرى يتبنين من خلالها التصور العقلي والإدراكي لماهية الأشياء، وتموضعها داخل العملية الإدراكية التي يقوم بها الذهن، وخلايا تكوينه النفسي المختزن داخل الذات، فقد ارتكزت الاستعارة بشكل مباشر على نظرية اللسانيات العرفانية، لتهدف إلى تطبيق معاييرها النظرية في مقاربة الخطابات الأدبية، وغيرها.

اللسانيات/ الاستعارات العرفانية:

اتكأت نظرية اللسانيات العرفانية على مبحث الاستعارة بشكل كبير في تأسيس معاييرها النظرية وتطبيقاتها اللغوية على الخطابات الإنسانية، ومن ثم فقد وضع لايكوف نظريات الإدراك من خلال الدخول في تكونات اللغة في الذهن، ومدى تخلقها العرفاني وتصوراتها الجنينية قبل تحويلها إلى ألفاظ وأصوات منطوقة، يعبر بها الإنسان عن أغراضه، فاللسانيات العرفانية إذن هي «تيار لساني حديث يرتبط بالدراسة النفسية التي تهتم بعمل الدماغ، ومتابعة العمليات العقلية المختلفة، التي تتصل بالمعرفة والإدراك بشكل عام، كما يرتبط تاريخيًّا بمجموعة من الأعمال التي ظهرت ابتداء من منتصف السبعينيات على يد كل من روش، ولا يكوف وغيرهما، وهي أعمال تلتقي، رغم اختلاف المنطلقات في مجموعة من الأسس والمبادئ، النظرية والمنهجية، التي تعتبر الظاهرة اللغوية ظاهرة نفسية لا يمكن فهمها إلا في علاقاتها بباقي الظواهر الذهنية الأخرى، كما تقر باستقلالية النظام اللغوي»[3]. ومن ثم راحت اللسانيات العرفانية تدخل في العلوم البشرية كافة، للبحث عن توالد الدلالات وأهدافها المتصورة، حيث أصبحت الاستعارة عالمًا واسعًا

تتوالد في فضاءاته خطابات عرفانية إدراكية مشحونة بالتصورات، فتسهم في بناء الخطاب الإنساني برمته، لأنه في ظني خطاب استعاري بالأساس. لأن الاستعارة العرفانية هي «فهم مجال تصوري واحد في ضوء مجال تصوري آخر»[4]، فهي عملية ذهنية تقوم على التقريب بين موضوعين أو وضعين، وذلك بالنظر إلى أحدهما من خلال الآخر»[5]. تخترق الاستعارة إذن أحاديثنا العادية، وحياتنا اليومية، وكأننا نفكر بالاستعارة، حيث خرجت الاستعارة من حيزها الضيق القديم، بوصفها حلية/ حرفًا لفظيًّا أداة جمالية في النص الشعري، أو الأدبي، إلى آلية من آليات التفكير المرتبط بالأفضية الذهنية، حيث تكون الاستعارة فاعلة في عملية بناء الخطاب الإنساني برمته على اختلاف لغاته وتنويعاته، ومستوياته داخل كل مجتمع أو جماعة بشرية تجمعها لغة مشتركة. حيث أشار جورج لا يكوف ومارك جونسن في كتابهما المؤسس (الاستعارات التي نحيا بها) إلى الدور الفاعل للاستعارة في بنية الخطاب الإنساني، فهي أداة معرفية لها دور بالغ الأهمية في بلورة الكثير من تصوراتنا، حيث إن طريقة تفكيرنا وتعاملنا، وتجاربنا، وسلوكنا وأنشطتنا في أغلبها استعارية، ومن ثم فإن الاستعارة تكون حاضرة بقوة في كل أسيقة حياتنا اليومية، ومواضعاتنا الاجتماعية والسياسية، والدينية «حيث ارتبطت الاستعارة بالفكر، وبالبنية التصورية، والبنية التصورية لا ترتبط بالفكر فقط، بل إنها تتضمن كل الأبعاد، الطبيعية في تجربتنا، بما في ذلك المظاهر الحسية، في تجاربنا مثل اللون، والجوهر والصوت»[6]. ومن ثم فقد خرجت الاستعارة عن دورها النمطي في بنية النص، وكأنه جزء من أجزاء أخرى، إلى الدخول في منطقة أكثر عمقًا وهي أن الاستعارة، صارت أداة من أدوات التفكير داخل النص الشعري، فهي تتصل بكل مجالات حياتنا اليومية، ذلك أنَّ اللغة بطبيعتها



مارك جونسون

جورج لايكوف

استعارية، إذ تؤسس آلية الاستعارة النشاط اللغوي، فكل قاعدة، أو موضوعة، لا حقة تولد بقصد تحديد الثراء الاستعاري، وتنظيمه، وهذا يعني أن النص في المتصور العرفاني استعارة تصورية كبرى مسكونة بقصد الدلالة، وهذا القصد تصوري ذهني بالأساس»[7].

الخطاب المفهوماتي/ الاستعاري في المدونة:

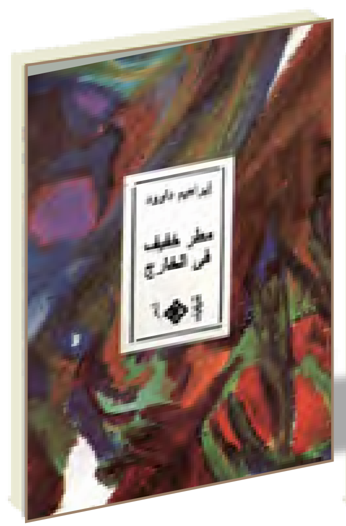
«فالنسق التصوري الذي يسيِّر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية، تمثل اللغة إحدى الطرق الموصلة، إلى اكتشافها، لذلك تعد الاستعارة التصورية، بعدًا مهمًّا من الأبعاد المشكلة، قصد الدلالة في التصور العرفاني»[8]. وارتبطت الاستعارة بالنشاط الذهني

في الدماغ، فتمنحنا طرائق الفهم المعرفي، فيمكن لنا أن ندخل من خلالها إلى شعر إبراهيم داود، فمعظم نصوص الشاعر تعتمد على الخطاب الاستعاري الذي يعتمد على استعارات تصورية تنبثق عنها استعارات صغيرة تنتمي للخطاب الأكبر. حيث جاءت الاستعارات وفق جورج لاكوف وجونسن، محملة بالشحونات المعرفية الموغلة في بنية النص الشعري، مثل الاستعارات التصورية، والاتجاهية، والأنطولوجية والبنيوية.. إلخ من استعارات بارزة، حيث تجلت الاستعارات العرفانية في مدونة الشاعر إبراهيم داود، حيث تطرح قصائده العديد من الاستعارات ذات الأفضية الذهنية المفتوحة، بأشكالها المختلفة كالاستعارة البنيوية، والاتجاهية، والأنطولوجية، حيث وقفتُ عند دواوينه «تفاصيل، وأنت في القاهرة، وكن شجاعا هذه المرة»، هذه الدواوين الثلاثة، كانت أرضية للتطبيق العرفاني، حيث حاولتُ الوقوف على طرائق تبنين الاستعارة العرفانية، وتصوراتها الذهنية ذات التأثير النفسي داخل الذات. فالاستعارة من هذا المنظور تعتمد أكثر ما تعتمد على الذهن والإدراك، ولذا يطلق عليها (الاستعارة المفهومية أو المفاهيمية) فبعد أن كانت الدراسة القديمة للاستعارة قائمة على البلاغة، أصبحت تدرس على أنها بنية ذهنية مفهومية عميقة، كما تدرس في ضوء منهج لساني عرفاني، ذو وجهة معرفية نفسية، هذا المنهج أسهم في تجديد الدرس الدلالي: ولاسيما في باب تغير المعنى، فهي إذن، وبهذا المفهوم الجديد، ظاهرة ذهنية قبل أن تكون لغوية، إنها تمثل إحدى الآليات المركزية لاشتغال الذهن عند الكائن البشري. وقد تجلى هذا المفهوم كثيرًا في نصوص الشاعر، فيقول إبراهيم داود:

«ورمت عليَّ عناءها مطرًا
وعرَّت عمرها مني
فخانتني العظام»[9].

«إن التصورات التي تتحكم في تفكيرنا ليست، ذات طبيعة ثقافية صرف، فهي تتحكم أيضًا في سلوكاتنا اليومية البسيطة، بكل تفاصيلها، فتصوراتنا تبنين، ما ندركه، وتبنين الطريقة التي نتعامل بواسطتها مع العالم، كما تبنين كيفية ارتباطنا بالناس، وبهذا يلعب نسقنا التصوري في جزء كبير منه، ذو طبيعة استعارية، فإن كيفية تفكيرنا وتعاملنا وسلوكاتنا في كل يوم، ترتبط بشكل وثيق بالاستعارة»[10]. حيث تكشف المقاربة العرفانية في قصائد إبراهيم داود، عن روح الاستعارة العرفانية في بنية النص، حيث تتفاعل الذات مع العناء الثقيل المنهمر، فالعلاقة الشعرية بين العناء والمطر في القصيدة، هي علاقة عرفانية بالأساس، فالمطر يتخذ فضاءً علويًّا سماويًّا، والعناء يتخذ فضاءً أرضيًّا منخفضًا، ثم نلاحظ الاستعارة الثانية في السطر الثاني: عَرّتْ عُمْرَهَا، فتكشف الاستعارة عن صورة العراء الكلي للزمن، وكأنَّ العمرَ،





صورة لنسيج الزمنية التراكمية، التي تنسفها لحظة العراء، وكأن الزمن الذي تمت تعريته، هو عمر منفصل عن الذات، ولنكتشف أيضًا أن الوحدة هي البطل الوجود المختفي وراء النص. فتتجه الاستعارة إلى جانب آخر، وهو الخيانة، فعندما تتم تعرية السنوات، لنكتشف الفراغ سوى من الوحدة، فتصبح العظام خائنة، فلم تستطع مقاومة فعل التعري نفسه، فهي ضعيفة هزيلة، فتتخلى عن روحها الفيزيائية، فيحاول الذهن الوقوف عن الفعل المقاومة بعد خيانة العظام، والخيانة مرتبطة بالمشهد التحتي، تحت، لأنها مرتبطة بالذل والهوان والضعف والهزيمة، كما تقول المفهوماتية، وأيضًا يصبح العراء وجهًا من وجوه الـ(تحت) ومن الملحوظ أن الاستعارة العرفانية/ التصورية تعتمد على مصدر وهدف، فالمصدر في قول داود، العناء، والهدف المطر، والمطر هنا على سبيل المجاز تكون أهدافه كثيرة، ولكنها تجتر الحزن والهموم الخاصة والعامة، لتصبح العظام خائنة للجسد فلن تستطيع تحمل الأحزان والمعاناة المطرة. ويقول الشاعر أيضًا في مقطع آخر:

«وأحب بنتًا من بنات الجن،
تضع النهار أمانةً محفوظة
في القلب،
وتفك أزرار السماء متى أراد
القلبُ أن يرحلْ»(11)

يبدو فعل الحب وممارسته أمرًا بشريًّا بامتياز، حيث تحمل الإشارة الأولى صورة الحب، لكنه حب ممتزج ببنات الجن، وهو تهويل الاستعارة، عندما يستعير الذهن البشري نسقًا تصويريًّا لبنات الجن، لنجد أنفسنا أم خطاب استعاري أسطوري، حيث تتحول بنات الجن إلى مصدر الحدث الشعري في القصيدة. ونلاحظ التصور الذهني للنهار بوصفه أمانة ذات كيان محسوس في القلب البشري، فيتحول النهار الروحي المعنوي إلى كيان يعلو بعلو الأمانة، وفضائها الروحي داخل القصيدة، حيث يعتمد الشاعر على الانتقال من منطقة الوعي إلى منطقة اللاوعي التي تحدث عنها لايكوف، وجونسون، حيث يبدو الوعي فوق، واللاوعي، تحت، فينتقل الشاعر بخفة استعارية عرفانية بين فضائين ذهنيين/ فضاء السماوات، وفضاء القلب. حيث يصبح القلب فضاءً ممتدًّا مقابلًا لفضاء السماء، ومن هنا نجد أنفسنا أم تصور فضائي عرفاني للقلب والسماء، فما هي حقيقة السماء في التصور العرفاني، حيث تصبح السماء مصدرًا لإنتاج التصور العرفاني داخل الفضاء الذهني، حيث تصبح أزرار السماء هي المصدر العرفاني، أما الهدف فيطرح صورة الحب الذي تفكك وانزوت أزراره منفردة في كل مكان، وحيدة هزيلة، فيرحل القلب حزينًا، ويقول أيضًا:

«هيا نَرَشُّ الملحَ فوق
الخارجينْ.
للموتٍ أجنحةٌ
وللأحزان أسنانٌ
ولنا قلوب!
ورسمت لي:
بيتا تطل عليه أمي
وأبي يرش الظل
والأحباب منتشرين
أشجارا»(12)

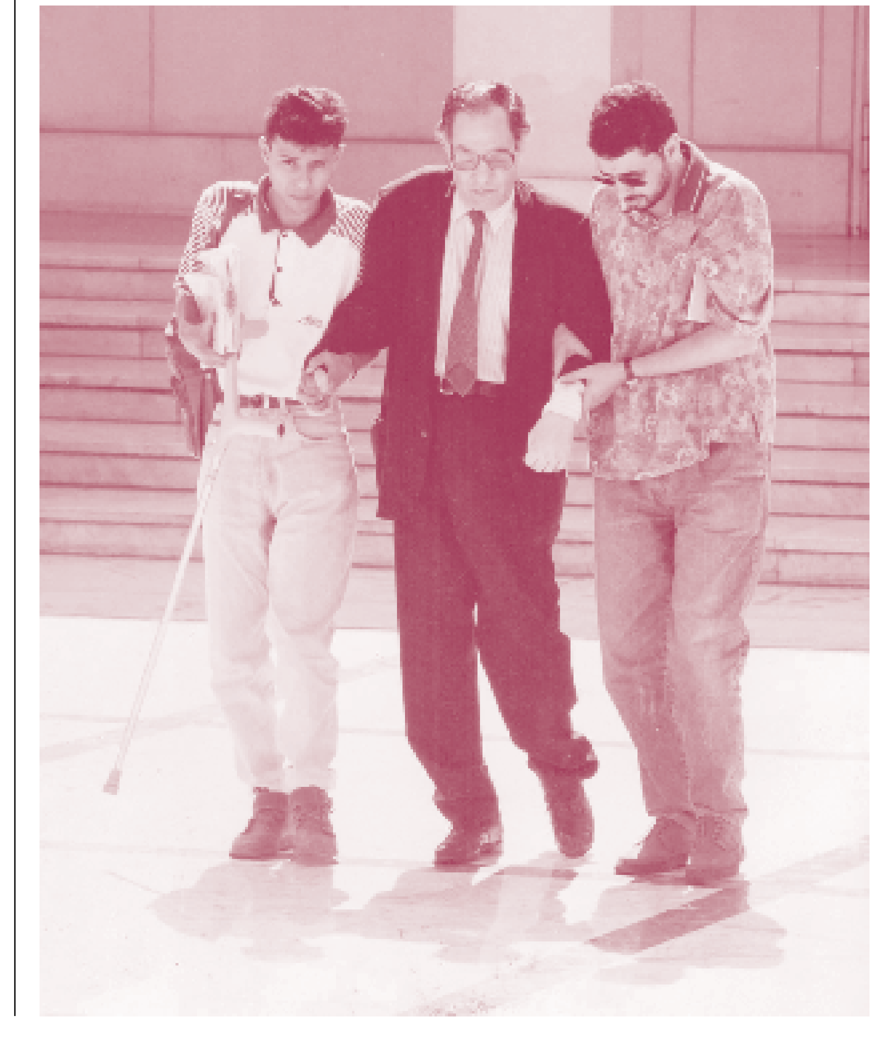
يعتمد الشاعر في المقطع السابق على بنية الاستعارة من خلال استعارة أنطولوجية تتحول إلى كيان روحي ممتد داخل الفضاء الذهني، ومن ثم فقد يجمع الشاعر بين تصورات معرفية متناقضة بين الموت الذي يطير بالأجنحة فوق أدمغة البشر، والأحزان التي تقطع القلوب بأسنانها الحادة، فيشخصن الشاعر الموت والأحزان، حيث يسعى لتحقيق غايته الاستعارية من خلال الموت، والأحزان، بإضافة صفة أنثوية لهما. ويختتم القصيدة بصورة الأب الذي يرش الظل، فيقطف من الشمس أشعتها الحارة، ليخلق مساحة من الظل والرحمة والحماية من

غوايات الشمس الخاطفة،
حيث ينتشر الأحباب
كأشجار كبيرة تقف
كمصدات للأحزان والموت
معا.. ويقول في قصيدة
بعنوان (مقهى قايتباي):
«تضيق قمصاننا فجأة
فنشد الرحالَ إليه
نحتفي بطموحنا ونقول
شعرًا
يرتمي بين الدخان غيابنا:
طفلًا
فَقَدَ اشتهاء اللهو والثوب
الجديد»[13]
تتشكل الاستعارة العرفانية
من خلال الحضور الجلي
للغياب في وسط الدخان
الآني، كطفل يبحث، جريح
لم يعد يشتهي لهوًا أو ثوبًا
جديدًا مثل بقية الأطفال،
تكمن هنا لحظة الحزن
من خلال تصوره الذهني،
فيبين الحزن مقيمًا في
صدور الأطفال الذين فقدوا
أباءهم أثناء بحثهم عن
لقمة العيش لإطعام أفواه
أطفالهم الفقراء. ويقول
الشاعر في قصيدة بعنوان
(منازل):
«في الأدوار الأرضية
يمشى الناس في رأسك
وأنت نائم،
ويكون الزمن عجوزًا
يسكن معك،
يقاسمك الرطوبة
ويسبقك إلى الشارع قبل أن
تغسلَ وجهك»[14]
يعتمد الشاعر إبراهيم داود
في قصيدته السابقة على
تبنين الاستعارة العرفانية
من خلال علاقات اتجاهية
محددة، مستخدمًا استعارة
(المشي في الرأس)، وهناك
استعارة (الزمن العجوز)
وهو يُطِلّ برأسه من نافذة
الحياة، حيث يسكن مع
الذات في غرفة مفعمة
بالرطوبة والفوضى، حيث
تمتد الذات كمسافة واسعة
مليئة بالشوارع، فتسير
الناس داخل رأسها، وهي
استعارة اتجاهية تعتمد
على البناء الأمامي (أمام)
أو البني التحتي (تحت).
فالزمن العجوز إشارة على
تعاقب الأحداث وانتهازيتها
كسلحفاة محشوة بالبطء،
فرؤية الشاعر تحمل مأساة
مؤلمة لرحيل الذات عن
العالم الأرضي بشكل ممل،
ومن ثم نلاحظ صورة
المشهد المفارق نفسه في
القصيدة، حيث يجمع بين
العجوز القديم الذي لا
يتحرك، وبين سرعته في
سباق الذات للعبور إلى
الخارج، تتجلى هذه الرؤية
كثيرًا في مدونات إبراهيم
داود، لأنها يطرح دائمًا
صورة الحياة في عرفانياتها
الشفيفة التي تبحث في
ماهية الأشياء وتصوراتها
الذهنية المكبوتة.

شجاعة الاستعارة:

«تمثل الاستعارة بالنسبة
لعدد كبير من الناس أمرًا
مرتبطًا بالخيال الشعري،
والزخرف البلاغي،
إنها تتعلق في نظرهم،
بالاستعمالات اللغوية
غير العادية، وليس
بالاستعمالات العادية،
وعلاوة على ذلك، يعتقد
الناس أن الاستعارة
خاصية لغوية تنصب على
الألفاظ وليس على التفكير
أو الأنشطة، ولهذا يظن
أغلب الناس أنه بالإمكان
الاستغناء عن الاستعارة
دون جهد كبير، وعلى
العكس من ذلك، فقد
انتبهنا إلى أن الاستعارة
حاضرة في كل مجالات
حياتنا اليومية، إنها ليست
مقتصرة على اللغة، بل
توجد في تفكيرنا وفي
الأعمال التي نقوم بها
أيضًا، إن النسق التصوري
العادي، الذي يسيِّر
تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة
استعارية بالأساس»[15]
تمتلك مدونات الشاعر
إبراهيم داود شجاعة
شعرية واضحة، حيث
إنني أطلقت عليها شجاعة
الاستعارة، وتعني في
ظني تلك الاستعارة
الأنطولوجية التي تحدث
عنها لايكوف وجونسون
في كتاب (الاستعارات التي
نحيا بها) مفادها أننا لا
نستطيع أن نعيش دون
استعارات، لأنها تقدم
لنا فهمًا واضحًا للظواهر
الطبيعية والأحداث التي

نمر بها، فهي إذن خطاب أنطولوجي/ كياني يبحث في الأنشطة الجوانية للنفس البشرية، ومن ثم فنحن «نستخدم الاستعارات الأنطولوجية لفهم الأحداث، والأعمال والأنشطة والحالات، إننا نتصور الأحداث والأعمال استعاريًّا باعتبارها أشياء، والأنشطة باعتبارها مواد، والحالات باعتبارها أوعية، إن سباقًا مثلًا، حدث قد نعتبره كيانًا مستقلًّا، فالسباق يتم في مكان وزمان، وله حدود جد مضبوطة، ولهذا ننظر إليه باعتباره شيئًا/ وعاءً يوجد فيه المتسابقون (وهم أشياء)، وتوجد فيه أحداث كالانطلاقة والوصول (تعتبر استعاريًّا أشياء)، ويوجد فيه نشاط الجري (الذي يعتبر استعاريًّا مادة)، وهكذا نقول بصدد سباق ما: هل ستكون في السباق يوم الأحد؟ (السباق شيء/ وعاء)، حيث يلجأ الشاعر إلى التشخيص، والانتقال بها من المعنى المباشر إلى المعنى المجازي، وكأن يشخصن الأشياء والجمادات، حيث يمنحها صفة من صفات الإنسان، فالتشخيص إذن، مقولة عامة عند لايكوف، فهي تغطي عددًا كبيرًا ومتنوعًا من الاستعارات العرفانية، حيث تنتقي كل منها مظاهر مختلفة لشخص ما أو طرقًا مختلفة للنظر إليه، وما تشترك فيه كل هذه الاستعارات أنها تمثل ما صدقات (extensions) لاستعارات أنطولوجية، وأنها تسمح لنا بأن نعطي معنى للظواهر، في هذا العالم عن طريق ما هو بشري، فنفهمها اعتمادًا على محفزاتنا، وأهدافنا وأنشطتنا وخصائصنا، إن النظر إلى شيء مجرد، مثل التضخم، عن طريق ما هو بشري له سلطة تفسيرية، تشكل، بالنسبة لغالبيتنا، الوسيلة الوحيدة لإعطائه معنًى، إننا حين نتعرض إلى خسارات مالية مادية لأسباب اقتصادية وسياسية معقدة لا نفهمها حقًّا، فإن استعارة التضخم عدو تسمح لنا، على الأقل، بإعطاء تفسير متسق لسبب ابتلائنا بهذه الخسارات»[16]. حيث تخطف قصائد إبراهيم داود الإدراك الذهني



والحدس القلبي الذي يبحث الإنسان من خلاله عن الحقيقة في جواهر الأشياء، تلك الحقيقة التي يبحث عنها داود في نصوصه تمثل الغياب النفسي عن الواقع للدخول في اختراعات إنسانية بسيطة شفيفة، تكسر انتهازية اللغة، وتحطم أورامها المنتفخة وزخرفتها التي تمنع حركة الوصول إلى الداخل. تجلى ذلك في ديوان إبراهيم داود (كن شجاعا هذه المرة/ ميريت 2021) حيث يأتي العنوان في شكله التحريضي المباشر إلى مخاطبة الذات، لأنها هي صاحبة الفعل الكوني في الشجاعة، كما يفتح العنوان جراحات لهزائم سابقة ممتدة، أخفقت الذات في الوصول إلى تحقيق طموحاتها على المستوى الإنساني، بل يمنحنا العنوان صورة متخيلة لاستلاب الحنين من الماضي للانتصار على الواقع، فالشجاعة وحدها ستمنحك الإحساس بالطمأنينة والسكون والراحة والخلاص من هموم وأحزان ثقيلة على النفس، وتكشف الشجاعة عن قدرة الإنسان للانتصار على نفسه، بأن يكون شجاعًا في مواجهة الحياة.

ظل إبراهيم داود مهمومًا بالكتابة الشعرية الحاضنة لأحلام الذات والآخر وطموحات الفقراء، فاهتم بالكتابة العابرة إلى جوانيات الوجود الشعري، لأنه يفر من الألفاظ المزركشة ذات المعاني الرخيصة إلى بناء قصيدة زاهدة ترتكز على لغة متقشفة، وهى لغة العارفين بالأحوال والعباد. مرتكزًا على اصطياد المعاني الشعرية الحزينة التى تكون صورة صادقة للحياة دون زيف أو تضليل للجوهر الحقيقي للشعر. يقول الشاعر إبراهيم داود متحدثًا عن الذات الاستعارية التي تحاول القفز على متغيرات الحياة، لكنها لا تستطيع، فقط يتقدم العمر سريعًا في غفلة دون أن تدري، فيقول:

«أنتَ لم تتغير
فقط.. تتقدم في العمر
وأنت تتفادى الهزائم
أخذت الطريق من أوله
واسترحت كثيرًا في التكايا والحانات
أيام التكايا والحانات
أيام الظلام الغزيرة
أيام كان الغناء طريقًا أمنًا
أصدقاؤك لم يتغيروا
فقط.. تقدموا في العمر،
وركنوا إلى الحكايات الشجية
الحكايات التي يذكرونها بأسى
في الأيام العصيبة
التي تحتاج فيها إلى أصدقائك
الطريق لم يتغير!!

يقيم الشاعر إبراهيم داود في نصوصه حيوات كثيرة وكأنه صاحبها، يصنعها على عينه، فتأتى قصائده محملة بالحيرة والشك والطمأنينة والسكون، فتبكى اللغة كثيرًا داخل النص، ويبكى أبطالها، هو عالم كبير من الشعر والحياة، لا ينسف بقدر ما يبني، ولا يقف بقدر ما يمشى، هو حالة مشى عظيمة، لا تقف ولا تستقر. تسكنه اللغة الذاتية التي تعتمد على سرد غنائي حزين وكأنه يخاطب نفسه، ففى القصيدة السابقة يحاول الشاعر استنطاق الجواني والعرفاني من خلال ضمير المخاطب (أنتَ)، ثم تأتى الجملة العادية لم تتغير، «فقط تتقدم في العمر، وأنت تتفادى الهزائم». ينسف داود فعل التغيير المفتعل في القصيدة، ليرسخ فعل التقدم في الحياة، فالحياة تتقدم بالإنسان دون أن تتغير ملامحه الجوانية، دون أن تتغير مشاعره الطيبة التي تواجه قسوة الحياة بابتسامة بسيطة مشحونة بالبراءة والحضور. يهرب الشاعر من الهزائم كما يفر من الانتصارات الطارئة. تنطق قصيدة إبراهيم داود كما ينطق الشارع المسكون بالحنين إلى التكايا والحانات والأصدقاء، فيستمد من هؤلاء الحنين إلى البدايات البسيطة وتفاصيلها المحفورة في الذاكرة. فيقول في قصيدة (شجاعة):

«توجد حواجز بداخلك

وبنادق مصوبة من مكان ما
ولا يوجد زيت فى البيت!
الكواكب القريبة اقتربت من الأرض
واحتشدت الأمراض على أول الشارع
أنت فى غرفتك
تشتاق إلى بلادك فى النهار
وتدعو لها بالليل»

يقف الشاعر وحيدًا في قصيدته، فيتحدث عن العلاقة بين الحواجز الداخلية وسلطة العالم الخارجي، هذا العالم الأناني الذي لا يفكر في حاجيات البيوت (لا يوجد زيت في البيت) فيحاول داوود أن يقيم حياة موازية في النص لآلام الفقراء والجوعى والمرضى الذين يفترشون طرقات الشوارع. تطل صورة الوطن في الغرفة فيشتاق لبلاده في النهار ويدعو لها في الليل، وهي لحظة عرفانية خاصة، فيصبح الوطن صديقًا من أصدقائه المقربين، فيدعو له بالطمأنينة والعبور. يقف الشاعر إبراهيم داود في منتصف القصيدة، قابضًا على روح البساطة والمحبة، مخلصًا للشعر، فيصنع من طينتها شجاعة الخلق، وبراءة الشوارع، وأحلام البسطاء، الذين جرحتهم الحياة بهزائمها، وأنانيتها، فأصبحوا متنا مباشرًا في قصيدة إبراهيم داود ●

الهوامش:

1- أستاذ الأدب العربي المشارك، كلية الآداب جامعة الوادي الجديد، مصر.
2- الشاعر إبراهيم داود، شاعر مصري من شعراء قصيدة النثر، ولد في المنوفية عام 1961، هورين بركة السبع محافظة المنوفية، تخرج في كلية التجارة جامعة طنطا عام 1983، عمل في جريدة الوطن الكويتية مكتب القاهرة، ثم سكرتيرًا لتحرير أدب ونقد التي تصدر عن حزب التجمع في الفترة بين 1990 حتى 1993، ثم في مجلة الهلال في الفترة من 1993 الى 1995، وعمل محررًا عامًّا لجريدة الدستور تحت في الفترة من 1995 حتى إغلاقها، ويعمل في الأهرام منذ 1998، كما شغل منصب رئيس تحرير مجلة ديوان ومدير تحرير الأهرام، ويكتب مقالًا يوميًّا في جريدة الدستور، وهو الآن رئيس تحرير مجلة إبداع التي تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. صدرت له دواوين (تفاصيل، مطر خفيف في الخارج، الشتاء القادم، لا أحد هنا، انفجارات إضافية، حالة مشى كن شجاعا هذه المرة) عن هيئة الكتاب وهيئة قصور الثقافة والمجلس الأعلى للثقافة ودار ميريت، تم تجميعهم في مجلد واحد تحت اسم ست محاولات، صدرت الطبعة الثانية منه عن الهيئة العامة للكتاب 2013. ثم صدر له ديوانان: أنت في القاهرة وكن شجاعًا هذه المرة، عن دار ميريت. وفي السرد: القرآن في مصر 1999، خارج الكتابة (ميريت) 2002، الجو العام (ميريت) 2012.
3- عز الدين عمار، الربيع بوجلال، مفاهيم لسانية عرفانية، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، مجلد 3، عدد 2019، ص63.
4- 6 Metaphor:A Practical introduction .Zoltan covececs. Oxford university press inc.198 madison avenue new York 2002 .p4.
5- جورج لاكوف، ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996، ص23.
6- جورج لايكوف: ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة، عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996، ص212.
7- المليود حاجي: الاستعارة في شعر محمود درويش. فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب. عدد100، ص431.
8- جورج لايكوف، ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، ص22.
9- إبراهيم داود: ست محاولات، ص13.
10- جورج لاكوف، وجونسن: الاستعارات التي نحيا بها، ص22.
11- السابق، ص14.
12- السابق، ص21.
13- السابق، ص26.
14- إبراهيم داود: أنت في القاهرة/ ميريت، ص23.
15- لايكوف وجونسن: ص21.
16- لايكوف، جونسن، ص54.

إبراهيم داود.. بين شعرية البساطة وفينومينولوجيا اللغة

د.ماهر عبد المحسن

ينتمي الشاعر إبراهيم داود إلى جيل الثمانينيات، بالرغم من عدم اعترافه بفكرة التصنيف الشعري، وهو الجيل الذي خرج من رحم التجربة السبعينية التي جاءت كرد فعل فني على الواقع المتردي سياسيًّا واجتماعيًّا، خاصة بعد هزيمة 67 العسكرية والنفسية، ما جعلها تخاصم السلطة والجماهير، وتبتكر لنفسها أسلوبية جمالية خاصة بها بحيث لا تخاطب إلا نفسها والمنتمين إليها فقط. وبهذا المعني، صار لها عالمها الموازي ومفرداتها الذاتية التي تشكل معجمًا لا يفهمه سواها!

وخلافًا لهذا الاتجاه الشعري المارق، المتمرد على الحياة والناس، بالرغم من ابتكاراته الأسلوبية والجمالية، يأتي إبراهيم داود متمردًا على الاتجاه السبعيني نفسه، بالرغم من استفادته من روح التمرد وجرأة الابتكار، معلنًا أنه يكتب للناس ويبحث عن الناس، فالكتابة عنده جزء من الحياة المعيشة، بحيث لا يمكنك أن تفصل تجاربه الشعرية عن تجاربه الحياتية، ويؤكد كتابه «خارج الكتابة» هذا المعني. ويكفي أنه عندما سُئل عن الشيء الذي يربط كل أشعاره على تنوعها أجاب بأنه الحزن والوحدة!

ولعل في قلة إنتاج داود (ثمانية دواوين وأربعة كتب على مدار ثلاثين عامًا) ما يدعم هذه الرؤية، فشاعرنا لا يكتب من أجل الكتابة، لكنه يكتب بدافع نفسي واحتياج اجتماعي ليقاوم الحزن والوحدة اللذان يلقيان بظلالهما الثقيلة على حياته اليومية التي حرص دائمًا على أن تكون بسيطة.

وفي سياق البساطة لا يميل داود إلى التعقيد في اختياره لمفرداته الشعرية، كما كان العهد دائمًا لدي شعراء السبعينيات، لكنه يختار أسهلها في النطق وأقربها في المعني من الخبرة اليومية المشتركة بين الناس جميعًا. ولا يعني ذلك الوقوف عند السطح الخارجي للفظ أو المستوي الأول من الدلالة، إنما تكمن جمالياته في تلك القدرة السحرية على الارتفاع بالعادي إلى آفاق أبعد وأقرب إلى الميتافيزيقا، ما جعل البعض ينسب إلى أعماله شيئًا من روح التصوف.

فكيف تحقق له ذلك؟ يختار داود من التجارب الإنسانية ما هو ذاتي ويومي وقريب من الوعي الجمعي، ويختار من الألفاظ ما هو عادي ومألوف، وفي كلتا الحالتين يعمد إلى الاحتفاظ

بروح الطفولة ذات البراءة المحببة والسذاجة المخادعة، ما يجعل من إبداع الشاعر نوعًا من اللعب وشكلًا من أشكال المقاومة في الآن نفسه.
ولكي نقترب أكثر من تجربة داود الشعرية، ينبغي أن نتوقف عند الملامح المميزة لشعرية البساطة عنده من ناحية، وعند الحضور الفينومينولوجي للغة في هذه التجربة الخصبة من ناحية أخرى.

شعرية البساطة

بالرغم من الخبرات الحياتية والثقافية الطويلة لشاعرنا الكبير، إلا أنه، فيما يبدو، آثر أن يتعامل مع قضاياه الكبرى والصغرى بالروح نفسها، أو بالبساطة نفسها إن أردنا الدقة، فعندما كتب الشعر لم يكن دافعه أن يسعي إلى الشهرة أو تقديم رؤية مغايرة للشعر تجاوز من سبقوه، فقط كان يسعي إلى تجميع الناس حوله، لا بمعني النجومية لكن بمعني الحب والصداقة الإنسانيين. وعندما كتب عن أمراء التلاوة في مصر إنما كان يسعي إلى الدفاع عن قوة مصر الناعمة ضد التيار الوهابي القادم من صحراء الجزيرة العربية، فالغيرة على الوطن ومكانته الدينية والثقافية في المنطقة، التي حصلها عبر آلاف السنين، كانت هي دافعه لهذه الكتابة، ومن ثم لم يكن معنيًّا بالبحث الموضوعي حول أسباب انتشار المقرئين السعوديين في مصر والعالم العربي، وتراجع النفوذ المصري في هذا السياق، أي أنه لم يعمل على استيعاب جمالية قرائية جديدة، لاقت صدي كبيرًا في العالم العربي، وتجاوزت جمالية عبد الباسط والطبلاوي التي اعتمدت على الأداء اللفظي المنغم أكثر من اعتمادها على إبراز المعني القرآني العميق الذي يتطلب الإنصات والتدبر، وهو ما حققته المدرسة الجديدة في التلاوة على يدي محمد جبريل في مصر والحذيفي في السعودية.
ويمكنك أن تلمح البساطة نفسها في رأيه حول روايات أحمد خالد توفيق وأحمد مراد ذات الانتشار الواسع في مصر، فهو يري أنها روايات تجنح إلى الغرائبية وتهدف إلى الانتشار وأن روايات الرعب والروايات البوليسية عمومًا كانت موجودة طوال الوقت، غير أنه لم يعثر على رواية تهزه بعد محفوظ وفتحي غانم. وهو رأي له وجاهته لكنه رأي شخصي يفتقر إلى البحث المتعمق حول أسباب انتشار هذا اللون من الأدب بين جمهور القراء من كل الأعمار، وكذا أسباب اتجاه الكتاب الجدد إلى الكتابة الخيالية ذات الملمح الخرافي الأسطوري في زمن قطع فيه العلم خطوات بعيدة!
ولا يختلف الأمر كثيرًا في رأيه حول القضايا السياسية، خاصة في الأحداث التي تلت ثورة يناير، فهو كأي مواطن مصري بسيط يري الأمور من منظور لونين فقط الأبيض والأسود، أو من منظور الدراما الهندية، فالناس إما أخيار وإما أشرار. إن داود يميل غالبًا إلى استخدام المفردات الدارجة في الحياة الثقافية من قبيل «الريادة المصرية» و«الفكر الوهابي» و«الخلافة الإسلامية» لتفسير ظواهر الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية المعاصرة، التي صارت أكثر تعقيدًا، ومن ثم تحتاج إلى أدوات جديدة للفهم ومفردات أكثر قدرة على استيعاب التحولات الكبيرة والعنيفة التي طالت المنطقة، بل العالم كله على كافة الأصعدة.
بهذه البساطة، التي لا تخلو من صدق، يتشكل وعي إبراهيم داود، الصحفي والشاعر، في الآن نفسه. غير أنه لا يفوتنا

أن نبرز الفارق الشاسع بين بساطة الصحفي وبساطة الشاعر، فبساطة الأول قد تخل بمصداقيته أمام الناس لأنها قد تظهر حقيقة وتحجب أخرى، أما بساطة الأخير فمن شأنها أن تدعم هذه المصداقية، ليس فقط لأن «أجمل الشعر أكذبه»، لكن لأن للبسيط وللمألوف وظيفة جمالية هامة في مضمار الكتابة الأدبية بعامة، والشعرية بنحو خاص. يتحقق ذلك بفعل الشعر نفسه الذي يملك القدرة على إضاءة المعني بأن يُكسب الكلمة التي تبدو عادية ومستهلكة ألقًا خاصًا.

ففي قصيدة «طيبة» يقول:

هناك دائمًا ما يبرر تعاستنا
نسأل أنفسنا كل مرة: ومتي نجونا؟
نستدرج الذكريات الأليمة
«نستدرجها كلها»..
فنشعر بالزهو
لأن الذي قطع كل هذه المسافة
وهو ينزف
لن تغلبه تعاسات الدنيا
نحن طيبون..
ويعلم اللّه»

(ديوان «كن شجاعا هذه المرة»، دار ميريت، القاهرة، 2019، ص13).

وهنا تتحول الطيبة من كلمة يومية دارجة إلى مفهوم نفسي واجتماعي، بل وفلسفي يرادف المعاناة ويستدعي الفخر على تحمل الآلام، كما يستدعي نيتشة في العود الأبدي وكامو في أسطورة سيزيف، ولكنه لا يصل إلى قمة العدم كما عند الأول ولا إلى ذروة العبث كما عند الأخير، لكنه يردد مع ديكارت أن اللّه تعالى هو الضامن الوحيد للحقيقة في نهاية القصيدة عندما يقول «نحن طيبون.. ويعلم اللّه».

ويصف داود بساطة العالم الذي يعيش فيه بعبارات بسيطة ومعان عميقة تضرب بجذورها في تفاصيل الحياة اليومية وأشيائها التي تحاصره من كل ناحية، يعيش أياما متشابهة، ويبدد طاقته في رحلة مكللة بالأسي ولا يطمع في شيء سوى أن يظل العالم على حاله، وألا يتجاوز أحد حدوده. وعن هذا المعني يحدثنا عبر قصيدة «حدود» قائلًا:

«عالمنا بسيط:
أرصفة ومنازل وتبغ
وأغان معتقة.. للطريق
حين تعبر الريح
نخاف،
وحين يشتد البرد..
ولا تظهر حرارتنا إلا
في لحظات الوداع
..
لم «نزاحم» أحدًا على شيء
فقط نريد أن يظل النهر في مكانه
وأن نذهب إلى النوم
آمنين..»

(ديوان « كن شجاعا هذه المرة»، صص53- 54).

والبساطة عند داود ترادف السهولة، فبساطة التعبير تعكس سهولة التجربة، وهو ينجح بجدارة في اختزال رحلة الحياة كلها، بكل نجاحاتها وإخفاقاتها، في كلمات قليلة، سهلة ومعبرة، فيقول في قصيدة «عودة»:

«كان ذلك سهلًا:
أن تولد وتكبر
وتسكن بيوتًا ضيقة..
بعيدة
وتنام في الخلاء
وتقع
وتقوم
وتترنح
وتحب بصدق
وتتعثر
كان سهلًا التعامل مع الضيق
كان سهلًا..
الرجوع إلى البيت»

(كن شجاعا هذه المرة، ص17).

ويعتبر احتفاظ الشاعر بروح الطفولة وذكرياتها البعيدة ملمحًا أساسيًا من ملامح البساطة الشعرية التي تستمد منها القصائد جمالياتها. ففي قصيدة بديعة بعنوان «يحدث كثيرًا» يستدعي داود تجربة طفولية مشتركة مررنا بها جميعًا، لكننا، مثل تفاصيل كثيرة، لم نعد نتذكرها، وربما لا نجد

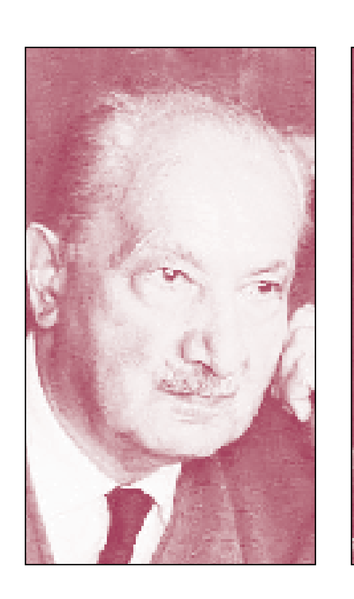
ضرورة أو معني للتوقف عندها، غير أن الشاعر يجعل منها زاوية جديدة لإعادة النظر في مخاوفنا التي تستولي علينا ولا نجد لها تفسيرًا. إنها اللحظة الفارقة التي تجسد ذلك التوتر الناجم عن الصراع الداخلي بين الفضول المعرفي والخوف من الموت. ربما نلمح ظلالًا للتحليل النفسي الفرويدي، أو استحضارًا لتجربة بروستية، لكن تظل ذاكرة الشاعر الحية وخبرته اليومية الآنية هي النبع الصافي لتلك الشعرية السحرية، فيقول:

«يحدث كثيرًا
أن تجد نفسك خائفًا من الاقتراب منه
الشباك الذي ينبغي أن يُغلق..
فتزحف على الأرض خمسة أمتار
متذكرًا طوال الوقت مقولة أمك:
«رأسك أثقل من جسدك»
فتحبو في المتر الأخير
شابكًا رجليك بشيء ثقيل
.. في أي طابق كنت؟
في أي شارع؟
فقط كانت الإضاءة خانقة
وموتك أكيد إذا اقتربت واقفًا»
(ديوان «لا أحد هنا»، من «ست محاولات»، دار ميريت، ط2، القاهرة، 2012، صص344– 345).

ألبير كامو



فريدريك نيتشه



مارتن هيدجر

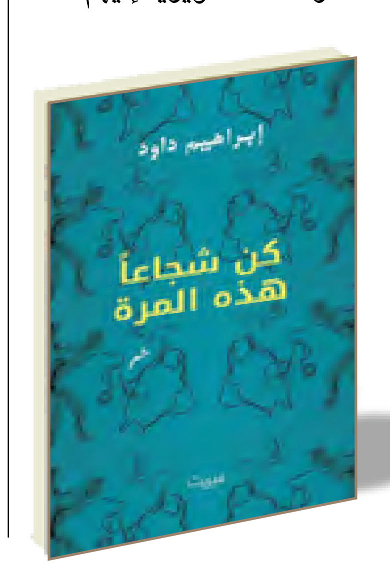
فينومينولوجيا اللغة

للغة مقاربات عديدة منها المنطقية والاجتماعية، لكن تظل المقاربة الفينومينولوجية هي الأنسب للاقتراب من جماليات إبراهيم داود الشعرية، لأن الفينومينولوجيا، كمنهج فلسفي، تعني باللغة باعتبارها واحدة من تجليات الوجود، وهو ما عبر عنه الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر بمقولته الشهيرة «اللغة هي بيت الوجود». بمعني أن اللغة هي التي تمنح الأشياء وجودها من خلال إضفاء المعني والدلالة على الموجودات، بل إن اللغة هي التي تؤسس الوجود ذاته في ميدان الشعر.

وشاعرنا في الحقيقة لم يبتعد كثيرًا عن هذه الفلسفة، وإن لم يدرسها أكاديميًّا، وإنما اقترب منها إلى حد كبير عن طريق الممارسة التلقائية النابعة من فلسفته الحية المفعمة بروح البساطة والتأمل الهادئ لمجريات الحياة بالرغم من عنفها وصخبها.

فاللغة عند داود تختلف عن الثرثرة، والأحاديث التي يبددها العشاق فيما لا طائل من ورائه، ولكنها السبيل المباشرة نحو الحياة الآمنة، فهي التي تعينه على تحمل الصعاب وهي التي تعوضه عن

الشعور بالفقد عندما
ينفض الناس من حوله
ويجد نفسه فريسة للوحدة
والفراغ. فيقول:
«اللغة متفق عليها
والعاشق الذي ضاق من
الثرثرة عن العشق..
يبحث عن طرق قصيرة
تفضي إلى البحر الكبير
طرق ضيقة
تسكن إلى جانبيها الحياة
يمشي فيها آمنا
يصطاد ألحانًا غامضة
تعينه على الشتاء
وتستوعب إحساسه القديم
بالفقد»
(كن شجاعا هذه المرة،
ص5).
ومثل معظم
الفينومينولوجيين يميز
داود، على طريقته الشعرية،
بين اللغة والكلام، فاللغة
هي مجموعة القواعد العامة
التي تنظم طرق عمل لغة ما
من اللغات، أما الكلام فهو
الممارسة الفعلية التي يقوم
بها الناس في محادثاتهم
اليومية، وهي تختلف من
شخص لآخر ومن جماعة
لأخري. وفي هذا السياق
يحدثنا داود عن «لغة
الطيبين» في قصيدة قصيرة
تحمل نفس الاسم، وهي
لغة يلجأ إليها الأغراب
لتحقيق التواصل بالرغم
من فقرها، لأن قوتها في
فقرها، فيقول:
«الأغراب لهم طريقة في
الكلام
تختلف تمامًا عن الكلام
يقولون..
– إذا أرادوا أن يقولوا–
كلامًا
عن طريق آخرين
يملكون لغة طيبة
قوتها في فقرها»
(ديوان «حالة مشي»
من «ست محاولات»،
ص435).
والمتأمل لمعني الأغراب
الذين يتوجه إليهم شاعرنا
بالخطاب سوف يتبادر
إلى ذهنه، في الغالب، أن
المقصود هم المثقفون، الذين
يحملون فوق كاهلهم همومًا
ثقافية وحضارية تجاوز
وعي العامة من الناس، ما
يجعلهم يشعرون بالغربة
في مجتمعاتهم، لأنهم
يتحدثون لغة خاصة لا
يفهمها إلا المثقفون أمثالهم.
وهنا يلجأ المثقف الواعي،
الراغب في الانخراط في
مشكلات الناس وتوصيل
رسالته التنويرية إليهم



إلى لغة الناس أنفسهم،
لغة الطيبين، التي تكمن
قوتها في فقرها. وهنا
ينبغي أن نفهم الفقر لا
بمعني النقص، وإنما
بمعني الافتقار إلى
الزخرف اللفظي أو التعقيد
المصطلحي، ما يجعلها
بسيطة ومباشرة، ولعل
في ذلك ما يفسر لجوء
داود إلى بعض الألفاظ
العامية، بالرغم من التزامه
بالتعبير بالفصحي، لأن
اللفظة العامية تكون، في
أحيان كثيرة، أكثر بلاغة
من الفصحي إذا ما أُحسن
اختيار الموضع المناسب
لتوظيفها فيه فنيًا.
وتتضح رؤيتنا هنا عندما
نقرأ السطور التالية من
القصيدة نفسها، والتي
يقول فيها الشاعر:
«الأغراب معنيون
بالتفاصيل
ويحافظون على البيئة
ويدعمون السينما
ويطالبون بتحرير الركض
من الأيديولوجيا
ويفهمون في الموسيقى»
(صص435–436).
يمارس داود
الفينومينولوجيا من خلال
الطرح المفاهيمي لأغراضه
الشعرية، فنجده يختار
عناوين بسيطة لقصائده،
يختزلها في كلمة واحدة،
بحيث يأتي المتن كإضاءة
شعرية تكشف عن
معني جديد للكلمة التي

تبدو للوهلة الأولى دارجة ومستعملة. وبالرغم من كثرة هذه الكلمات المفتاحية، إلا أن لشاعرنا كلمات أثيرة تتكرر كثيرًا في دواوينه، أحيانًا في شكل العنوان وأحيانًا داخل النص، وفي كل الأحوال، تلعب هذه الكلمات دورًا كبيرًا في إبراز جمالية القصائد وإزاحة النقاب عن الرؤية الخاصة التي يقدمها الشاعر، والتي تعكس مخزونًا حيًّا من الثراء الحياتي والفني.

ومن هذه المفردات نختار «الموسيقى» و«الرائحة».

بهذه البساطة، التي لا تخلو من صدق، يتشكل وعي إبراهيم داود، الصحفي والشاعر، في الآن نفسه. غير أنه لا يفوتنا أن نبرز الفارق الشاسع بين بساطة الصحفي وبساطة الشاعر، فبساطة الأول قد تخل بمصداقيته أمام الناس لأنها قد تظهر حقيقة وتحجب أخرى، أما بساطة الأخير فمن شأنها أن تدعم هذه المصداقية

1- الموسيقى:

تتردد كثيرًا مفردة «الموسيقى» لدى إبراهيم داود، وفي كل مرة تعكس دلالة جديدة، ما يجعلنا نتساءل عن سر احتفائه بهذه المفردة، فإذا لم يكن قد مارس العزف على الحقيقة فيكفي أنه بدأ كتابة الشعر بديوانين غنائيين، أي ينتميان إلى الشعر الموزون والمقفى الذي يعتمد على الموسيقى الخارجية. فهو هنا في ميدان قصيدة النثر، الذي خاضه ببراعة، يبدو وكأنه ما زال يبحث عن الموسيقى بوصفها الضامن الحقيقي لشعرية القصيدة، لكن في صورتها الداخلية وحضورها الأثيري الشفاف الواقع ما بين المادي والروحي، الواقعي والمثالي.

ففي قصيدة «جنون» يرد ذكر الموسيقى باعتبارها الأمل المختبئ في مكان ما، بالرغم من غياب الموسيقيين القادرين على استدعاء الأمل بعد أن تأخرت السعادة وجُنت المدينة، فنقرأ:

«الموسيقى معلقة في مكان ما
ولا يوجد موسيقيون
كأننا في حرب
.. وكأننا انتصرنا
السعادة تأخرت
والمدينة القديمة
أصابها الجنون
.. تضحك
تضحك بصوت عال
في عزاءات عشاقها»
(كن شجاعًا هذه المرة، ص7).

وكما كانت الموسيقى بمثابة الأمل فهي أيضًا بمثابة الحياة، وعلامة على الفرح وعلى الوجود، وعندما تتوقف الموسيقى، فإن الحزن والجرح يحلان محلها وتفقد الصور الملونة ألقها الذي شع ذات مرة قبل أن يطويه الغياب، فيقول داود:

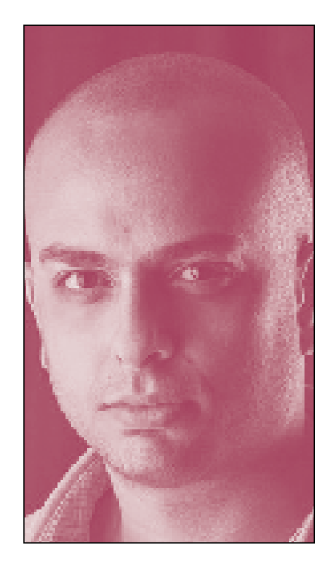
«الحزن هذه المرة جارح
والذين تركتهم وخرجت
توقفوا عن تشغيل
الموسيقي في الشرفة
ولم تعد قمصانهم ملونة
كما تظهر في الصورة»
(كن شجاعًا هذه المرة، ص36).

وتأتي الموسيقى في قصيدة «جهل» مرادفة

للمعرفة والوعي، فالجهل بالموسيقى هو جهل بدروس التاريخ والمؤامرات التي تحاك في الخفاء، فنقرأ:

«لا يخافون التاريخ
التاريخ
الذي سيسطره الحزن الآن
في مكان ما
.....
جهلهم بالموسيقى ضيعنا» (ص79).

وفي قصيدة شديدة البلاغة والعذوبة (قصيدة تائه) يجعل داود من واقعة التيه تجربة وجودية تعبر عن علاقة الإنسان المغترب بالعالم، وبحثه الدائم عن طريق للخروج من دائرة التيه التي يقابل فيها أناس لا يفهمهم ولا يفهمونه، وهي قصيدة محتشدة بالرموز بالرغم من بساطة مفرداتها، بحيث يمكن فهمها باعتبارها تجربة إنسانية وثقافية تعكس أزمة العلاقة بين الماضي والحاضر. وهي قصيدة يفصح فيها الشاعر عن معنى الموسيقى بوصفها إيقاعًا، وهي لذلك تنجح في حل الكثير من معضلات الحياة التي تواجه إنسان هذا العصر، ذلك إذا أدركنا أن لكل شيء إيقاعه الخاص به، وأن قدرتنا على التواصل وعلى العيش المشترك إنما تكمن في قدرتنا على ضبط إيقاعنا مع إيقاع الحياة. وفي هذا المعنى



أحمد مراد



فتحي غانم

نقرأ:

«أنت لا تشكو من شيء
محدد
وتشفق على الذين لم يضلوا
بعد
ولكنك مضطر لمجاراة
موسيقى
لا تعنيك
تخرج من الأماكن الجديدة
التي لم تكتشف إيقاعها بعد
رغم الإضاءة
المفتعلة القديمة
التي تُشعر أصحاب الأماكن
الجديدة بالزهو»
(أنت في القاهرة، ص35)

2- الرائحة:

مثلما كانت الموسيقى علامة دالة على التحول من القديم إلى الجديد من خلال الإيقاع، فإن الرائحة أيضًا تمثل مؤشرًا هامًّا على التحول ذاته، في قصيدة «رائحة جديدة»، كما أن التعبير عن القديم والجديد يأتي بكلمات متشابهة (أماكن قديمة/ أماكن جديدة) في قصيدة «تائه»، (مدن قديمة/ مدن جديدة) في قصيدة «رائحة جديدة»، وإن كانت الأماكن والمدن في شعرية داود تعبر عن الأزمنة أكثر مما تعبر عن الأماكن. فدائمًا هناك صراع نفسي واجتماعي وحضاري بين القديم والجديد، والرائحة هنا رمز للأصالة وللمعاصرة في الوقت نفسه كما هي رمز للصراع الطبقي بين الفقر والغني. فقد غادر الأغنياء مدنهم القديمة لأنها لم تعد صالحة لاستقبال الزائرين، لكنهم أخذوا معهم الماء

والشجر، بل والنهر ذاته،
ولم يتبق سوى الرائحة،
وهؤلاء المتمسكين بحياتهم
القديمة، ويختتم شاعرنا
قصيدته بما يعني أن
الزمن جعل للرائحة صوتًا،
وهو في تأويلنا الشخصي
جعل للرائحة إيقاعًا، ما
يعني الاستغناء عن لغة
الكلام والإنصات إلى لغة
العصر أو الاكتفاء بذلك
العبق السحري القادم من
الماضي. وفي هذا السياق،
تقول القصيدة:

«استيقظ الناس ذات صباح
على رائحة جديدة
قيل لهم: المدينة أصبحت
قديمة
وأن الطلاء الجديد ضروري
.. لأننا في انتظار زائرين
مياسر الناس خرجوا إلى
المدن الجديدة
وأخذوا معهم الماء والشجر
وتركوا الآخرين يقاومون
الرائحة
ذهبوا إلى النهر
فلم يجدوا نهرًا
الرائحة جلست ولم يأت
أحد
بعد سنوات..
صار للرائحة صوت
ولم يعد هناك من يصغي
إلى أحد»
(أنت في القاهرة، ص9)

وارتباط الرائحة بإشكالية
العلاقة بين الماضي
والحاضر إنما ينبع من
ارتباطها بالهوية، ليس هذا
فحسب، بل يمكن اعتبارها
مرادفة للهوية ذاتها،
فكثيرة هي المواضع التي
ترد فيها كلمة «الرائحة»
كي تعبر عن الهوية في عالم
الإنسان أو عالم الطبيعة،
ففي قصيدة «رفق» يقول
الشاعر واصفا الليل:

«الليل إلى وقت قريب
كان شاعرًا
له رائحة غامضة
.. غامضة
وطازجة
.. كانت تأخذنا إلى وسط
المدينة
وسط المدينة..
كان رسامًا موسيقيًّا
وشاعرًا
.. وتجري من تحته
الأنهار»
(كن شجاعًا هذه المرة،
ص11).

فالليل له أوصاف عديدة،
كان شاعرًا ورسامًا
وموسيقيًّا وتجري من
تحته الأنهار، لكن أيًّا من
هذه الأوصاف لم يكن
يمثل هويته، فهويته هي
تلك الرائحة الغامضة التي
تجذب الناس إلى وسط
المدينة.

وفي قصيدة «الصمت»
تتبدي الرائحة كمعادل
للحقيقة ولليقين بعد أن
هيمن الشك على كل شيء،
وبالرغم من الحضور
الطاغي للعالم وللأحوال،
يظل غياب الرائحة هو
العلامة المؤكدة لزيف هذا
الحضور. فلا الكلام ولا
الخوف ولا الأمل هو
ما يجعل اقتراب العابر
ووصول العاشق حقيقة،
فقط عدم وجود رائحة
للطعام هو الذي يحقق
ذلك. والمفارقة ذات الدلالة
أن الطعام نفسه موجود
لكن دون رائحة، أي مذاق،
وهي دلالة تنسحب على
باقي الموجودات في هذا
العالم، ما يعني أن وجود
الأشياء بغير طعم (رائحة)
يجعلها هي والعدم سواء.
وليس هناك أبلغ من هذه
الكلمات للتعبير عن هذا
المعنى:

«لا يوجد شيء مؤكد
يوجد كلام
وخوف
وبالطبع أمل.
يعتقد العابر أنه اقترب
والعاشق أنه وصل
ولا توجد رائحة للطعام»
(كن شجاعًا هذه المرة،
ص25).

ولا يكتفي الشاعر
بالوقوف بالرائحة عند
حدود الهوية، لكنه يصل
بها إلى ما هو أبعد من
ذلك بحيث تكون أصلًا
للوجود. فإذا ما تجرد
الإنسان من تجاربه
وخبراته وثقافته، وإذا ما
نحى العقل والمنطق جانبًا،
وإذا ما تخلي عن قوته،
وعن الآخرين، ووقف
وحيدًا أمام عيني حبيبته لا
يحمل سوى حبه وبراءته
الأولى، فإنه حتمًا سيشتم

رائحة البداية البكر للإنسانية التي أهال عليها تاريخ الصراع والكراهية طبقات كثيفة من الغبار الذي أعمى البصائر وطمس الحقائق فذابت الحدود بين الإنسان والوحش.

فيقول داود في قصيدة بعنوان «رائحة»:

«أكون في أفضل حالاتي
حين يختفي الناس
وتهبط سحب البراءة مع الضوء
أكون على راحتي تمامًا
وأتكلم مثل المجاذيب
لأنني ضعيف أمام بلاغة عينيك
لأنني في حضنك أشم رائحة الخلق
رائحة أول الخلق»

(كن شجاعًا هذه المرة، ص75).

إن إلحاح إبراهيم داود على استخدام ألفاظ بعينها من قبيل الموسيقى، الرائحة، الليل، الشتاء، لا تفسره الصدفة المجردة ولا محض حبه لهذه الألفاظ، وإنما يفسره ذلك الاتساق المحكم والواضح بين مفردات داود وبين أغراضه الشعرية وهمومه الذاتية، فالشعور بالحزن والوحدة والفقد يناسبه، بغير شك مفردات تعبر عن معاني الزوال مثل الموسيقى والرائحة، اللتان لا تمكثان طويلًا في الزمان، أو معاني الخوف والرهبة مثل الليل والشتاء بالرغم من أن ليل الشتاء طويل، غير أن الشتاء في ذاته فصل قصير نسبيًّا قياسًا بالصيف.

إن الحياة نفسها التي عاشها داود داخل مقاهي وسط البلد لم تكن تتسم بالثبات والاستقرار بقدر ما كانت حياة، تشبه غانية نذرت نفسها للعابرين، الباحثين عن معني لمستقبل غامض، فكل العلاقات سريعة الزوال، والشعور بالفقد والحنين إلى الأصدقاء هو السمة الغالبة والمميزة لشعرية داود. غير أن المفارقة، فيما يبدو، تكمن في أن شاعرنا، الذي علمتنا قصائده كيف نضبط إيقاعنا مع إيقاع الحياة، لم يشأ لإبداعه أن يُكتب له الزوال، فكان حريصًا على أن يكتب بإيقاعه هو، الهادئ، البطيء، وأن يرغم الحياة نفسها على أن تضبط إيقاعها مع إيقاعه، حتى يتحقق لقرائه ومحبيه نوع خاص من الموسيقى تعينهم على التريث قليلًا ومحاولة الإمساك باللحظات الأصيلة العابرة قبل أن تضيع في عالم مصاب بجنون الفرجة ولوثة الاستعراض! ○



ارتحالات نقدية في محاولات إبراهيم داود
المحاولات الست والمرايا الخمس.



د.فيصل الأحمر
(الجزائر)

1- دخول

ليس عبثًا أن قصيدة النثر قد صنعت لها مكانة عالية وهي تحفر عميقًا في الأحياء السفلية للوجود العاري.

هل يؤثث العراء شيئًا على أديم هذه الحياة؟

العراء تخفف من كل شيء يدعي الرفعة. هي إطلاق لسراح المعنى من سجون البلاغة. لا يذهب شاعر النثر بعيدًا لكي يتحرر من كل قيد جاءه من بعيد. قيود البلاغة الجاهزة التي لا تقول إلا ما قد تعلمته، ولا تنظر إلا حيثما قد تعودت على النظر.

البلاغة حادثة ماضوية بامتياز فيما الشعر وليد الوجدان واللغة؛ وهذان الأخيران حادثتان زمنيتان بامتياز، إنهما وليدتا التغيرات الزمنية، لهذا يجد الشعراء منذ قرن ونصف الحرج كل الحرج في احترام طريقة البلاغة الفجة في العمل على جسد الحادثة الطارئة بإزميل البلاغة القديمة، وعلى التعبير عما هو مفارق وناشز ومنفلت حتى من سلطان اللغة بتلك التعابير الجاهزة التي تنتهي بأن تصبح أكاذيب تراثية في حق رؤى لا تستطيع حتى أن تحيل عليها ولو من بعيد. أكاذيب ممجوجة لا تعني شخصًا عدا المشتغلين عليها.

يقول الشاعر الكبير إبراهيم داود في ديوان «الشتاء القادم» المضمن في ديوانه الجامع «ست محاولات»:

«الذين أهاتفهم على فترات متباعدة
وأُنهي الكلام بسرعة معهم
أحبهم
وغالبًا ما أكون مشتاقًا لهم
أما الذين لا أهاتفهم على الإطلاق
لا ينتهي الكلام بيننا"

ويقول كذلك (من قصيدة «وجه»):

«أنا لست مضطرًا لأن ألقاك في الشارع
وأن أعطيك من عيني ما بخلت به عني
ولست مهيئًا للشدو هذا العام
ولا قلبي يطيق حياءك المتقن
أريد مساحة خضراء للركض
وأخرى لاصطياد فتاة تحب اللّه والرقص
وتنهى عن محاذاتي لأني..
دائما وحدي»

نقرأ بطاقة التعريف والرغبة الغريبة هذه فنشعر أننا بصدد حادثة جديدة في اللغة والحس.

حادثة تحتاج شخصًا مختلفًا يحمل أدوات تنقيب جديدة لكي يقوم ببحوثه الأثرية بحثًا عما لا عين رأته ولا نبض أدركه، ولا خطر ببيت شاعر.

2- إغراءات اليومي:

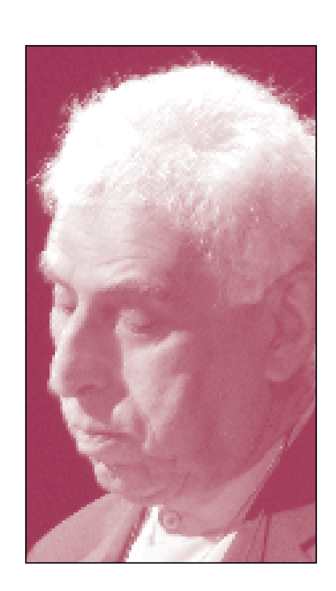
يحدث لنا مع شعر إبراهيم داود ما يحدث مع الشعر دائمًا وما يحدث تحديدًا مع الشعر حينما يصير في أفضل أحواله. إننا إذاك نتعرف على العالم بشكل أفضل.
الشعر مغامرة غريبة؛ لأنه يجعلنا نسير على دروب نعرفها بخطى جديدة نبدو في ظلها كأننا صبي يهدي العالم أولى خطواته، منتظرًا من العالم الاحتفاء به ولو بترديد إنشاد قصيدة.
الشعر نافذة تطل على المشهد نفسه ولكنها تراه ألف مرة بألف شكل متفنن في التجدد في كل مرة.
يقول شاعرنا الجميل في نصه «مقهى قايتباي»:
تضيق قمصاننا فجأة
فنشد الرحال إليه
نحتفي بطموحنا
ونقول شعرًا
يرتمي بين الدخان غيابنا: طفلًا
فقد اشتهاء اللهو والثوب الجديد»
وإننا لنستحوذ على المعنى بأفضل الأشكال الممكنة. نستحوذ عليه من خلال شعورنا بلذة تعاطي التفاصيل الصغيرة للحياة التي قد تكون هي هذه الزيارة للمقهى، بكل العرضية وكل الدرامية التي تظهر في هذا المقطع جاعلة من تفصيل يومية بسيطة حادثة عالية التردد.
يقول الشاعر بعيدًا عن الشعر وتحديدًا في كتاب «خارج الكتابة» كلامًا جميلًا يبرر هذا الاتجاه الذي نعتقده أساسيًّا في تجربة إبراهيم داود الإبداعية الهامة:
- «سألني صديق في العمل لماذا تحب هذا المقهى؟
ففشلت في الاجابة، لا لأنني لا أعرف لماذا أحبه، لكن لأنني اكتشفت أنه بعد هذه الفترة غير القصيرة لم يعرف -بعد- من أنا.
- أحيانًا -وأنت القديم في وسط البلد- تكتشف شيئًا قديمًا: مقهى، حانة، مطعمًا، بوابة رائعة، علاقات، طريقًا يختصر الوقت، حفرة، محلًّا يبيع بالأجل، تجمعات مميزة، مع كل اكتشاف تذكر أيامك الأولى في هذه المدينة.. فتبتسم عندما تشاهد القروي الجامح غير معني إلا بالوصول إلى المقهى.
- عندما تركت أهلي وغرفتي الواطئة لأستقر في القاهرة، كان لا بد من آخرين أشعر معهم بأنني في بلادي، وفي لمح البصر كان لي أخوال وأعمام في الحياة الثقافية، ولأن الغرباء -مثلي- يفضلون الخال، لأنه يحرض ابن أخته على أن يفعل ما يريد، على عكس العم وأبنائه يريدونك -دائمًا- أن تفعل ما ينبغي أن يكون.. أحببت أخوالًا كثيرين مات بعضهم في الطريق، وكان اكبر حزن في حياتي -بعد وفاة أمي- هو موت العم عبد الحكيم قاسم». (مقتبسات أوردها صبحي موسى في بعض المقالات الصحفية على جريدة القبس).
كما يحدث من زاوية نظر مختلفة أن تكون التجربة شفافة جدًّا مثلما هو اليومي الذي لا يدعي دائمًا بأنه يحمل بذور ثورة كبيرة في العالم.
يقول الشاعر من نصه «غفوة»:
«في الدقائق التي غفوت
حلمت بالنساء ينتشرن
فوق ساعدي
وبالطيور تنقر البيوت
فوق إصبعي
وبعد أن تهدمت
سعدت بالضحايا يملأون غرفتي»
يغريك في شعر داود هذا الاستعداد للخروج من العرضي صوب الجوهري عند أول منعطف لأول جملة. إنها تفاصيل

تتسرب إلينا من خلال
بساطة التعاطي الدلالي:
«وبعد هزة..
سمعت صوتها الغزير فوق
جنتي
يشدني
تركت بيتها
وسرت خلفها
توقف القطار فاصطدمت
بالبيوت نفسها» (من نص
«غفوة»)
والإغراء كبير هنا من
خلال الغرق اللذيذ فيما
يمكن وصفه بالوصف
الساذج لمكونات الحياة،
ولكنها تجربة تتسرب إلينا
من خلال طريقة غريبة
في انزلاق الواقعي اليومي
الفج إلى دوائر الشعري
الاستثنائي؛ وهو أمر ينجح
فيه الشاعر إبراهيم دواد
من خلال تقطير البعد
الاستعاري للحياة في لمع لا
يكثر منها، من باب أن أي
نوع من الحلاوة إذا زاد في
النص على ضده انقلب إلى
نده.
نقرأ مع الشاعر الكبير دائمًا
من نصه الذي يهب ديوانًا
عنوانه: «مطر خفيف في
الخارج»:
في صباح كهذا
وصوتك لم يلتفت بعد لك
وجارك صلى
وغازل زوجته
وقبل طفليه..
ماذا ستفعل؟
أتسحب نصف الغطاء
وتخرج؟
أتشرب شايًا؟
وماذا إذا بلل الماء وجهك؟
وأخرجت ثوبًا نظيفًا؟
ودار المرتل.. لو آيتين؟»

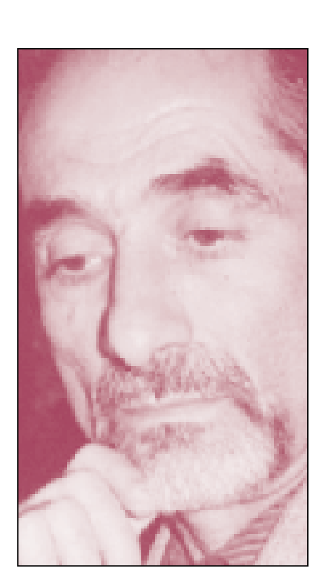
3- العقل الاستعاري:

الظاهر أن الشاعر من
ديوان إلى آخر قد شكل
طريقة بديعة في التعامل
مع النظام البلاغي في
شعره. وربما يكون انتقاله
في تجربته الطويلة هذه
من شعر التفعيلة أولًا إلى
قصيدة النثر هو مسار
يبرر تمامًا هذا النظام
الدائر حول استغلال دقيق
شجاع وذكي للاستعارة..
نظام يخترق الدواوين
الستة التي تشكل «ست
محاولات»، ليظهر جليًّا
من خلال تجاربه المتراكمة
عبر عقود من الكتب التي
تحمل كثافة السنين دون
أن تضحي بالانتعاش
الذي يلازم نبض الدواوين
الأولى وبراءة الأشعار
الأولى.
يدعونا الشاعر إلى تأمل
الحياة من زاوية نظر
خاصة وهو يقول:
«مرّ الكأس بطيئًا
فارتفعت ساقان
وأيقظ زغبَ الليل شراع»
(نص «مشهد»)
أو يقول من بعض تعرجات
ديوانه «لا أحد هنا":
«أخذنا معنا الحقائب
والتصاوير
والذكريات التي.. ربما
احتجنا لها
وتركنا أجدادنا في
الحكايات»
فالشعري عند الشاعر يتم
من خلال جملة واحدة
تمثل خروجًا عن صف
التعبير الذي كثيرًا ما
يحدث أن تستغرقه النثرية
البسيطة المسطحة، نثرية
أو سردية تحتاج كلمة
واحدة فقط كي تنتقل
بها نهائيًّا صوب أعمق
اللحظات الشعرية وأكثرها
كثافة. إنها جملة تركنا
أجدادنا في الحكايات التي
تبث كهرباءها في المقطع
كله. تمامًا كما يمكننا
أن نلمح الأمر في ديوانه
البديع «حالة مشي» حيث
يقول:
«سآخذ البشرية من يدها
هذا المساء
سآخذها خارج المدينة
لأحكي لها عن رحلتنا
الأخيرة
التي فشلنا في اختيار
أرجلنا فيها
عن الفراغ الذي سرق
الكلام وهرب".
إنها استعارات خفيفة
وهشة ولا تريد ادعاء قول
الكثير، ولكنها بالمقابل لا
ترضى بأقل من الدهشة
نمطًا للقول وبعدًا للتعبير
وحالة للدهشة والتمثل
الشعريين.
من ديوانه «حالة مشي»

دومًا نورد المقطع التالي:
«عليك أن تربط الأيام في سريرك
وأنت تداوي جراحك بالطين
وتلعن الطب..
والأحزان التي أشعلت الجامعات!»
ماذا يفعل الشعر هاهنا يا ترى؟ ولماذا كل هذا الانغماس في الحياتي اليومي؟
حالة الشعر المعاصر ترتب استعاراتها البسيطة المعقدة لكي تتجاوز حساسية «الشعر» المفرطة. تتلاعب بالحدود بين «الشخصي» و«الإنساني». تركب الماثل صوب العابر. تحاول بناء شرفات جديدة لكي تطل على فداحة الخطب في العالم وما يكتنفه من ظلم، وقهر، وجور.. وكل هذه المواقع التي يقولها شعراء اليوم بلا صخب، لأن الصخب لا يتماشى مع الحقيقة. حقيقة ربما هي عجز الإنسان بتجربته المحدودة في الزمن، وعجز التراث بسبب التغريب الكبير الذي يحدثه الزمن في أشكال الأشياء وجواهرها. أو ربما هو العجز عن الاستقرار وبناء صروح لليقين.
استعارة اليوم تلتصق كثيرًا بالتوتر والقلق.. بالضياع في التفاصيل، بهيمنة الثانوي العرضي العابر الجزئي الشذري، هي استعارة تستأجر نصوصًا قصيرة


سعدي يوسف


صبحي موسى


عبد الحكيم قاسم

تتماشى مع مفاهيم مثل فقاعات اللاوعي، وحالات التداعي، والتفاصيل التي لا تطفو على السطح.
تنتهي الاستعارة الحداثية إلى خلخلة الوعي، وإحداث خدوش على جدار اللغة، إلى إثبات حقيقة هشاشة العالم التي صار الشعر ببناءاته الخالدة المجيدة غير متماش معها تمامًا.

4- محاولة شن حرب ضد النزعة الغنائية

إحدى مكاسب قصيدة النثر هي تخليص الشعر مما هو لصيق به دون أن يشكل حقيقة الشعر: أقصد البعد الغنائي.

وربما يكون البعد النثري أو الحكائي/ التقريري/ السردي هو هذا المكسب بالذات. ها هو ذا الشاعر يقول في قصيدته «صداقة: إلى سعدي يوسف»:
«لافتات الأطباء في قريتي،
والمحطات مزحومة،
والبنات..
والذي فات زوجته ليشرب كأسًا،
والذي كان جاري يغني ويبكي،
والذي لا يحب النبيذ ويشربه،
والتي تكتب الشعر سرًّا،
والتي لا تحب الغموض،
والتي أعرفها جيدًا،
وصوتك،
ولونك بين التفاعيل،
وبحة صمتك..

فإذا كانت الغنائية قديمًا واقفة على البعد الغنائي، فإن شعر اليوم يمثل محاولة وعي، تهدف إلى بلوغ نقطة داخلنا يحاول الإنسان الهروب منها. لتصير الغنائية حالة هروب من الحياة، بقدر ما هي القصيدة النثرية حالة وعي عميق بالإنسان



بابلو نيرودا

...
أصدقائي» (من ديوانه الأول «تفاصيل»)
وفي محاولة لتفسير خصوصية تجربة إبراهيم داود يقول الناقد محمد العشري في بعض مقالاته حول الديون الجميل «حالة مشي» ما يلي:
«يسلك داود طريقًا جانبيًا، لا يفضي إلى شيء، فيكتشف أنه ضلّل، فينقلب في حال عتاب، على من قادوه إلى ذلك الطريق، وهو المسلك الشعري، الذي وُصف بالنثر، لتتحول علاماته إلى قصائد نثرية، أورقت زهورًا يانعة، جمّلت المشهد الشعري برؤى مغايرة، لا يعترف بها الجيل المتزمت، ممن يجلسون على مقاعد الهيئات الرسمية، المعنية باللحظة الشعرية الراهنة: «سألعن محمد الماغوط/ كلما ابتعدت في العمر/ الرجل الماجن الحنون/ الذي اكتشف للغضب/ مزايا إضافية/ وخبّأ نفسه/ وبصق على المارة». ويدفعه الصدام إلى الفرار من المواجهة، مؤثرًا السلامة، وهو هنا يلمس بقوة مكمن الضعف، أو الخيار الإرادي بالإنسحاب، لدى أبناء جيله من شعراء الثمانينيات:
«أريد أن تشاركني حالة المشي/ التي تنتابني كلما تقدمت في العمر/ الحالة التي أتذكر خلالها.. أشياء/ غائمة/ وأقرر ألا أتذكرها بعد ذلك/ وأتذكرها بعد ذلك». تلك المراوغة بين ما يريد، وما لا يريد، ما يجبره على الانحناء، لتوفير نفقات الحياة اليومية، والمشي على رجلين ليستا له، تقوده في الرؤى الغائمة».
ما يحدث هو أن الشعر يتكلم أكثر بعيدًا عن مسارات الشعر الغنائي الذي ينتهي به التكرار إلى فجاجة القول المصطنع.
يقول الشاعر في نصه «دقات»:
«جارتنا التي ظلت لسنوات
تقول كل يوم في الخامسة صباحًا
لرجل اسمه محمد:
استيقظ..
أصبحت السادسة
تركت الحي كله»
إنها تركيبة واحدة، زوبعة رؤيوية في فنجان الكلمات والحالات اليومية البسيطة

العرضية. حادثة بسيطة تحيل على تراجيديا الوجود التي في هذه الأشطر الفقيرة: الإنسان والزمان والفقدان والغياب.
فإذا كانت الغنائية قديمًا واقفة على البعد الغنائي، الذي هو محاولة للارتقاء بالحالات إلى مصاف الغنائي، الذي هو نوع من الطبقة الشعرية الراقية التي على الشعر أن يبلغها، فإن شعر اليوم يمثل محاولة وعي، تهدف إلى بلوغ نقطة داخلنا يحاول الإنسان الهروب منها. لتصير الغنائية حالة هروب من الحياة، بقدر ما هي القصيدة النثرية حالة وعي عميق بالإنسان. وكما يقول نيرودا فإننا بتركنا الحالة الغنائية صوب الحالة الشعرية، نتحول من البحث عن الحياة داخل الشعر إلى البحث عن الشعر داخل الحياة.

5- محاولة صوب العتبات

تقتضي الخصوصية الشعرية لدى إبراهيم داود أن نتناول كل نص على حدة، ليكون النص بذلك عالمًا مستقلًا بذاته، يمثل رؤية متميزة، أو وجهة نظر تجاه العالم، أو نوع من الاستدراج الجمالي صوب عالم يظل عليه الذات الشاعرة. ذلك النوع من الأجواء الساحرة الرائعة حينًا والمروعة أحيانًا التي تستثير فينا فتنة الغرابة فتراودنا عن صمتنا.
يسمي الشاعر جزءًا من ديوانه «لا أحد هنا» بعنوان جامع لعدة مقاطع هو «الأغراض الشعرية»، ثم يورد الأغراض الكلاسيكية على شكل عناوين نصوص: الفخر، الهجاء، الحنين، الوقف على الأطلال، الحماسة.. وما يفعله هو تعاطي أكثر النصوص خرقًا للذائقة القديمة على متن هذه النصوص. وكل هذا يحيلنا على خصوصية الشاعر الذي لا ينفي الذاكرة بقدرما يبدو راغبًا في تلغيمها وتزويدها بكل ما يمكن حشده من زاد شعري حديث. يقف على السؤال وخلق مساحات شعور جديدة أكثر من هدفه لاسترجاع جماليات سبق الوقوف عليها. ومن المضحك الشعور بالدهشة نفسها أمام المشهد نفسه مرتين أو ثلاثًا أو ألفًا.
ويعن لنا هنا في هذه السطور أو نتوقف عند بعض عتبات بعض الدواوين مسائلين نظام العنونة بماذا تراه يخبرنا: «زيارات/ وزن زائد/ ثرثرة/ بار ستيلا/ ضجر/ وظيفة مناسبة/ خلوة/ أشياء غائمة/ تفاصيل/ شارعنا/ جميلة/ حوار/ جواب/ الزمان البعيد/ رجل/ فتاة/ سؤال/ رثاء/ وظيفة».
نظام العتبات لدى الشاعر يقف دومًا بالمعنى الشعري على عتبات التنكير. الأسماء حوادث في التجربة البشرية خالية من الزمن. فهل يعيش الشاعر على هامش الزمن؟



ربما.
الأسماء أنماط معينة من اليقين، يقين الحوار القديم بين الله سبحانه وتعالى وبين آدم والملائكة الساجدين لآدم الشعر على استنكار أولي تمّ أمره حينما ظهرت الأسماء.. الأسماء كلها. قد يقول المفسرون إن المقصود هو المعاني الكلية التي منها تتفرع كل المعاني الممكنة، ولكن الواقع هو أن الأسماء هي الأسماء.
هل تقصد القصيدة النثرية أن تقول العالم بطريقة آدم؟ وهل سيكون المصير هو تبرير الشعر للفساد الذي في الأرض تحت حجة إن الله (ومن ورائه المعنى المستقبلي الكامن في جيوب الزمن؛ لأن الزمن هو الله) يعلم ما لا تعلمون؟
تتواصل العناوين: إجازة/ مقهى صداقة مبررات/ قسم/ عله كان/ إلى رجل أحبه/ قليل من الوجد/ لوحات/ عزاء/ بدايات/ مشهد/ سكنى».
هذا النظام في العنونة باعتباره نظامًا غريبًا في مجموعة من الدواوين يحمل الدليل على دخولنا عتبة أخرى تشير صراحة إلى ثورة على سائد الشعر، إلا إذا تأولنا هذه الثورة على أنها نوع من السبر العميق لما يشتغل في صمت ودون أدوات تعريف داخل نفس الشاعر التي هي المشهد العم للحياة.
تبدو التجارب الشعرية الحاضرة هنا خلف هذه العناوين كلها نصوص خالية من الضجيج.
الشعر عند إبراهيم داود هو نوع من التطهر الفلسفي من الأصوات الخارجية التي تشوش علينا تجربتنا الصوفية في ممارسة عاداتنا التي هي السير والتأمل في المسار، العيش مع هامش السؤال والفهم. الأكل والهضم معًا (وربما الطرح أيضًا).
تنسحب من القصيدة تمامًا النزعة التسجيلية، لأن التسجيل يكون عن طريق التعريف المكثف للوقائع اللغوية. النزعة التسجيلية هي نوع من التاثيث الذي يسعى إلى التقاط صور سميكة كثيفة عن العالم.
من خلال إيجاد بدائل لفظية، وأسلوبية، ورمزية تفي ثقل هذا العالم حقه.. بيد أن عملية الإشارة المخففة المتخففة من أدوات التعريف والتكثيف والكثرة، ومن اللواحق والزوائد اللفظية التي تتميز بها على الأقل عتبات الشاعر الكثيرة التي أحضرناها، والأكثر بكثير التي غفلنا عنها لعدم إثقال كاهل ورقتنا هذه، هي كلها فلاشات تومض وتلوح من بعيد ثم تنسحب تاركة المكان لهامش الضجيج البليغ السائغ الذي يختفي في بطانة الصمت الناعمة.
قول العالم الحديث ليست بالأمر الهين الذي يسهل مراودته في ظل التذبذب الوجودي والفكري الذي يسكن الشاعر سبب أساسي هو غرق الحواس الحديثة في التفاصيل.
أليس هذا هو عنوان هام لدى شاعرنا؟
تفاصيل، بصيغة الجمع والتنكير مرة أخرى.
صيغة لغوية لهذه العتبة توحي بقوة كبيرة إلى أن كل محاولات فهم العالم والتمكن منه تبوء بالضرورة بالفشل.
إننا لن نلمس سمتًا شعريًا خاصًا لدى هذا الشاعر، إلا إذا استقرت رؤيته للعالم في إطار فكري يستريح وإليه.. ساعتها ستدور القصيدة في فلكه دورانًا حرًا، يمثل خصوصية الشعر التي يملأ الدواوين والمواقع اليوم..
قد يكفي متتبع التجربة التي نحن بصددها أن يتأمل قليلاً هذه العتبات الشعرية التي مرت معنا، ليظهر له أننا في زمن قصيدة النثر قد دخلنا نهائيًا في مسارات جديدة أصبحت تقول العالم بشكلها الخاص ●

الإيقاع والغناء.. قراءة في «أنت في القاهرة» لإبراهيم داود

د.محمد السيد إسماعيل

يعد الشاعر الكبير إبراهيم داود من أبرز الأصوات في الموجة الشعرية الثالثة التي تعرف بجيل الثمانينيات بعد جيلي الريادة والستينيات كموجة أولي ثم جيل السبعينيات بتحولاتهم الصاخبة، وبهذا يمكن القول إن جيل الثمانينيات قد بدأ في ظل صراعات شعرية واضحة، فكتب على مسافة منها، ولم يتشيع لتوجه محدد، وبدأ معظم شعرائه بالقصيدة التفعيلية المتحففة من المجازات السبعينية الراغبة في الإدهاش، وقد تجلى ذلك في مجمل تجربة داود التي اعتمدت على التفاصيل الصغيرة واللغة البسيطة، حتى في طرحه للقضايا الكبري مثل ثورة 25 يناير التي تناولها في أكثر من نموذج في ديوانه «أنت في القاهرة»، وهو عنوان يبدو –للوهلة الأولى– وكأنه يقدم إحدي البديهيات، لكننا بقليل من التأمل سوف نكتشف أنه يعني ما هو أبعد من هذه البديهية، كأنه يريد أن يقول ها أنت –بعد ثورة يناير– في القاهرة التي تريدها، والتي حلمت، وربما دعم الإهداء الذي كتبه الشاعر هذا التفسير حين يقول «إلى أحمد فؤاد نجم حارس المدينة التي كنا نبحث عنها»، وهو أمر بعيد عن هذه التقليدية بين القرية والمدينة التي شاعت في الخمسينيات والستينيات كما يتضح من قوله:

«بعد كل هذه السنوات
لم تعد الريفي
الذي دخل المدينة بأقماره
ولم تعد المدينة مضيئة كما كانت»

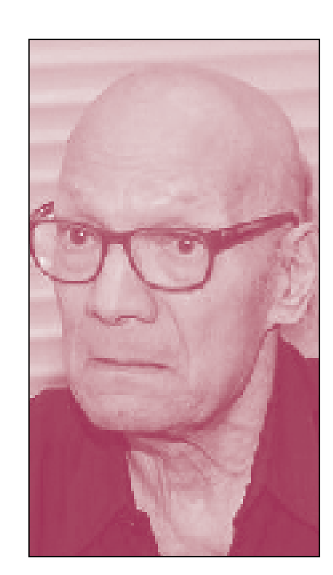
لقد تم مسخ القرية وضاعت أقمارها، وشعر الريفيون –الذين ابتعدوا عنها لسنوات– أنهم قد تغيروا ولم يعودوا منتمين إليها، في هذه الحالة التي ضاعت فيها قرية الريفي وأظلمت المدينة في وجهه، لا بد أن تشعر الذات بعزلتها حيث:

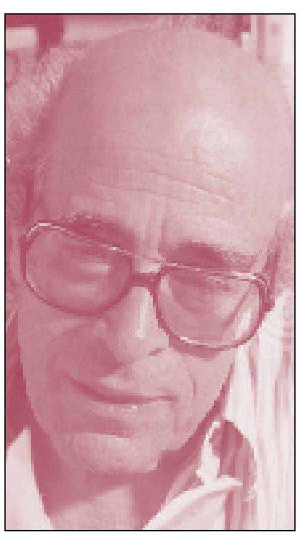
«تسع سنوات
لم أفتح شباكًا واحدًا في جدار
ولم تدخل الشمس من فرجة الباب»

لقد أصبح الحصار نابعًا من الذات كأنها تحصن نفسها ضد الخارج المعادي، وترغب في وحدتها التي تطالبها الأشجار الهزيلة –وهي معادل موضوعي للذات– بأن تعاملها برفق، بعد أن أصبح الخارج خرابًا محا آثار الحياة في الشوارع/العالم. إن فقدان القرية ومسخها أو افتقاد البيت الأول أو الرحم الأولي هو الذي يشعره بهذه المتاهة ويحرمه نعمة النوم فـ:

«النوم صعب بعد ثلاثين
عامًا
النوم سلطان هناك»
في البيت الذي كبر فيه
الشاعر وعرفه جيدًا،
والحقيقة أننا لسنا أمام نوع
من النوستالجيا، فقد تحول
المكان وأصبح على النقيض
من حالته الأولي فـ
«المكان الذي هجر
منذ ثلاثين عامًا
وخمر النوم فيه
الواطئ»
«لم يعد يشبه البيت» القديم
الذي يشبه الفردوس المفقود،
الذي لا سبيل إلى استعادته،
بينما تحولت المدينة إلى
مأوى للصوص والحراس
والدعاة حيث:
«توقف الغناء في مدينتي
توقف الصراخ
توقف الغزل
اللصوص والحراس والدعاة
يعرفون كل شيء»
هذه الأماكن والشوارع لم
تعد تخص الشاعر، ولم يعد
يشعر بانتمائه إليها:
«يخيل إلى أن الشوارع هذه
تخص آخرين
لا تعرف من هم ويضيع
عمرك وأنت تقطعها»
ومن الطبيعي أن يحس
الشاعر بالمتاهة، وهو ما
يتضح من مجرد عنوان
قصيدة «تائه» التي يقول
فيها:
«أضل الطريق أحيانًا
وفي اللحظة التي أتأكد فيها
أنني تهت
تنبت على شفتي ابتسامة
كسول ودود باهتة»
لسنا –هنا– أمام حس
فجائعي أو إحساس مؤلم
بالحزن، فالشاعر يواجه
متاهته بابتسامة كسول
ودود باهتة، ربما لأنه اعتاد
على هذه المتاهة، وتصبح
الابتسامة إيهامًا للآخرين
أنه «على مايرام».
وتلعب ثنائية الظلمة
والإضاءة دورها في شعرية
إبراهيم داود، لكنها ثنائية
محلولة بتعبيرات إدوار
الخراط، لأن الإضاءة
تساوت والظلمة ولم تعد
قادرة على الكشف والإبانة
التي يضيع وسطها
الآخرون:
«كانوا يمشون على أطراف
أصابعهم
وهم في طريقهم إلى المقابر
وكانوا غير معنيين
بالإضاءة
التي أغرقت الذين أتفقدهم
الآن».
إن إبراهيم داود بقدر ما هو
شاعر قادر على استبطان
ذاته والاقتراب الحميم من
أوجاعها، يظل من الممكن
وصفه أيضًا بأنه شاعر
«غيري»، قادر على ملاحظة
الآخرين. يقول في قصيدة
«منازل»:
«موسيقي ونحات هناك
يحرسان الليل بالقناديل
كنت أقطف الشعر على
ملامح العابرين بين
الغرف».
«ملامح العابرين» هي
مصدر إلهام الشاعر الذي
يقطف الشعر منها، أو
يسقط في حجره طواعية
كأنه الثمرة الناضجة، مما
يجعل شعر داود يبدو
وكأنه كتابة عفوية لا أثر
للصنعة فيها، يكفي أن
يمد الشاعر كفه ليقطفها
من ملامح العابرين، ومن
علامات استبطانه لذاته،
تصويره لحالاتها المختلفة،
كما يبدو في قصيدة
«استهلال» المكونة من ثلاثة
أقسام يبدأ كل قسم بقوله
«أحيانا»، لنكون إزاء ثلاث
حالات على هذا النحو:
«أحيانًا
يحتاج الواحد منا
أن يتنفس بصوت عال
ليقنع نفسه بالشتاء»،
«أحيانا
يتمني أن يغفو في آخر
السطر
ليبدأ جملة مفيدة يستهل
بها ما يريد»،
«أحيانًا يقبض الواحد منا

على نفسه وهو يبكي»
إن مقاومة النسيان يعد نوعًا من التشبث بالحياة والإحساس بالانتماء إليها، وهو ما يتوازي دلاليًّا مع توظيف «الصوت العالي» و«الغفوة في آخر السطر».
يقول في قصيدة «نسيان»:
«الرجل الذي سقط قمر على رأسه
../ ../
هو الرجل الذي يحاول كل ليلة
وهو في طريقه إلى النوم
تذكر أغنية قديمة
كانت على طرف لسانه»
واللافت هنا أن التذكر منصرف إلى «أغنية قديمة»، واللافت أيضًا تكرار دال الغناء في هذا الديوان، هذا الغناء الذي يقف الإيقاع –هل هو إيقاع المدينة الصاخب؟– عائقًا أمام تدفقه كما يبدو من قوله:
«في الصباح
في الصباحات التي كانت
الوحدة فيها ضرورية
وكان الإيقاع عائقًا أمام الغناء»
كما يصبح الخيال وسيلة أخرى لمحاولة الانتماء، فهو يتعلق بامرأة لا يعرف عنها أي شيء، بل يتخيل أحوالها فقط عندما يراها، ثم يهرب في الزحام، يقول في قصيدة «خيال» –ولنلاحظ دلالة العنوان المباشرة–:
«لم أكن أعرف اسمها
ولا كيف اختارت ألوانها


أحمد عبد المعطي حجازي


إدوار الخرّاط


جوستاف لوبون

وأين تذهب وأنا في العمل؟
لكنها تأتي كثيرًا
عندما تضيق الدنيا
فأشعل نفسي بها
وأرسل لها أنغامًا غامضة
تظهر وأنا أهرب في الزحام»
هذا الخيال هو الذي يقاوم حقيقة الوحدة التي يعاني منها الشاعر، وعجزه عن التواصل مع الآخرين خاصة المرأة:
«المرأة التي أفرح عندما تمر
وأنا مغمض العينين
هي المرأة التي تركت لي
رسالة «كلمني»
وهي التي لا ترد»
وهكذا يمكن القول إن إبراهيم داود يعتمد على الخيال، لكنه يعتمد على تصوير الواقع بدرجة أعلى، فقصيدته هي القصيدة التي تكتب على عجل في الطريق، والتي لا يريد بها الشاعر إنقاذ العالم بل إنقاذ نفسه من الغرق، أو النظر الشارد إلى السقف.
يقول في آخر قصائد الديوان التي تحمل عنوان «كأنني وصلت»، وكأنها لحن الختام، أو اللحن الذي يؤطر أنغام الديوان السابقة:
«قصيدة تائهة تطاردني
منذ عامين
كتبتها على عجل في الطريق
كنت أعبر فيها إلى الجانب
الآخر من العمر
أذكر أنها أنقذتني من الغرق
وجعلتني أتوقف عن النظر
إلى السقف»
لقد أصبحت أحلام شعراء



"ملامح العابرين" هي مصدر إلهام الشاعر الذي يقطف الشعر منها، أو يسقط في حجره طواعية كأنه الثمرة الناضجة، مما يجعل شعر داود يبدو وكأنه كتابة عفوية لا أثر للصنعة فيها، يكفي أن يمد الشاعر كفه ليقطفها من ملامح العابرين، ومن علامات استبطانه لذاته، تصويره لحالاتها المختلفة.

الموجة الثالثة صغيرة:
مجرد البقاء، والشعور بالانتماء، وأصبح ما كان يستهوله شاعر مثل أحمد عبد المعطي حجازي من أن يصاب بالجنون، ويمشي في الشوارع عاريًا، أمرًا عاديًا، بل مرغوبًا! يقول إبراهيم داود: «كنت أريد أن أمشي عاريًا في المكان»، بغض النظر أن يكون هذا المكان ضيقًا أو مكانًا عامًّا، وكأن الرغبة في التعري محاولة للخلاص من كل ما يعيق الذات، أو يعلق بها.
الزمن عجوز في هذا الديوان، والعالم شاحب وهزيل، والأقمار التي كان يصحبها القروي معه إلى المدينة غابت.
يقول داود:
«في الأدوار الأرضية
يمشي الناس في رأسك
وأنت نائم
ويكون الزمن عجوزًا
يسكن معك
يقاسمك الرطوبة ويسبقك
إلى الشارع
قبل أن تغسل وجهك»
و»القمر»، -وهو دال يتكرر في هذا الديوان- المرتبط ظهوره بالزمن، لا يظهر كثيرًا في المدينة، وإذا ظهر في مرات قليلة فلا ينظر إليه أحد، يقول الشاعر في قصيدة «مكان القمر»:
«أنظر إلى القمر
في المرات القليلة التي يكون هناك
في مدينتي الكبيرة قمر
وأدعو اللّه أن يكون هناك
من ينظر إليه»
كما ترتبط حركة الطبيعة وتتابع الفصول بالزمن، ففي سطور قليلة نشهد تتابع الشتاء والخريف والصيف حين يقول:
«كانت الشرفة المقابلة
مغلقة طوال الشتاء»،
«ذات خريف سمعت غناءً
غريبًا
رج البناية المجاورزة
وشاهدت الصيف
يفرد جسده الشاسع في
شارعنا الضيق»
وهذه الفصول ليست محايدة أو مجرد ظرف زمان، بل تؤثر فيمن وفيما حولها، فالشتاء شرفاته مغلقة، والخريف غناؤه غريب، والصيف يفرد جسده الشاسع في الشوارع، الأمر الذي يجعل الشاعر يستشعر

الخطر كلما مر من هناك، ولا يخلو المكان من الدلالة الزمنية، فهو قرين الزمن، خاصة الأماكن المتحركة مثل القطارات. يقول إبراهيم داود على سبيل المثال:

«المودة لا قيمة لها
في الرحلات القصيرة
لأن القطارات تغيرت
هي الأخري تغيرت»

ويصدق الأمر على الأماكن المغلقة كالحجرات، أو الأماكن المفتوحة كالشوارع، من هذا البعد الزمني، كما أخذت بعض الأماكن دلالة رمزية مثل ميدان التحرير في رمزيته على ثورة 25 يناير، ولهذا يكتفي إبراهيم داود بعنونة قصيدته بهذا العنوان «من التحرير»، معتمدًا على ذاكرة المتلقي التي تستحضر أحداث الثورة التي جمعت أطياف الشعب المصري حيث كان:

«كلهم هنا
الذي كان يحلم
والذي كان نائمًا
والذي فاتته صلاة الجماعة
والذي اكتشف صوته فجأة
/ ../ ../
والذي ترك أمراضه على أول الجسر ليسترد عافيته في الزحام»

الإنسان فردًا يستشعر الأمراض، تثقل عليه، لكنه وسط الزحام يتعافي منها، يصبح شخصًا آخر، في هذه الأحداث الكبري يصبح للزحام معني ووظيفة، أما في أيام الاستكانة والضعف يصبح «هذا الزحام لاأحد كما كان يقول أحمد عبد المعطي حجازي، أو يصبح حضور الآخرين غيابًا مصداقًا لقول الشاعر «إني لأفتح عيني حين أفتحها/ على كثير ولكن لاأري أحدا». في الأحداث الكبرى/ الثورات/ الانتفاضات الكبيرة نصبح أمام ما يسميه «لوبون» ببطولة الجماهير وسيكلوجيتهم التي تتعالي على الخلافات، ويصبح «الكل في واحد»: حيث:

«كلهم هنا
يحملون بداخلهم نداءات
كانت مكبلة
والمناضلون القدامي هنا
يتممون على أيامهم
والذين اختلفوا في أول العمر
اتفقوا على الخطوة القادمة»

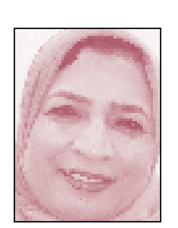
ويتحدد –في هذا السياق– معني العنوان «أنت في القاهرة»، بعد أن كان مزدوج الدلالة، لا تعرف إن كان رفضًا للقاهرة التي لا ينظر فيها أحد إلى «القمر»، وتشيع فيها الوحدة، أم انتماء للقاهرة التي ينتظرها الشاعر: قاهرة المناضلين القدامي ضد الطاغية.. الدلالة المرشحة هنا هي الثانية: «القاهرة» المنتظرة التي أصبحت العيون تري فيها بوضوح، وأصبحت اللغة «لا شحم فيها» بتعبيرات الشاعر، ومن الطبيعي أن تصبح القاهرة رمزًا لمصر كلها، وأن يختم الشاعر القصيدة بقوله:

«هنا أنت في مصر
أنت في القاهرة
أنت في بيتك
في ملاعب طفولتك
أنت مع نفسك
ومع الذين سيبدأون الغناء معك»

ولعلنا نلاحظ التدرج من الاتساع –مصر كلها– إلى ما هو حميمي صغير –البيت–، بل النفس التي ينضم غناؤها إلى غناء الآخرين.

وفي قصيدة «مكان للقمر» يتحول ميدان التحرير إلى ميادين يتحسر الشاعر أننا تركناها سريعًا قبل زرع أشجارنا، والرجوع إلى أطفالنا بالغين، لكنه في قصيدة أخري يؤكد أنه –أي الطاغية– «سيسقط لاشك/ سيسقطون/ لأن اللّه يحب الطيبين».

إن شعرية إبراهيم داود تصطاد العالم من خلال تفاصيله الصغيرة، وهذا هو التحدي الذي يواجه الشاعر، وسر شاعريته في وقت واحد ●



د.هويدا صالح

التحولات الفلسفية والجمالية في ديوان «أنت في القاهرة»

تمهيد

لقد قطعت القصيدة العربية الجديدة مشوارًا طويلًا وشائكًا في سعيها الحثيث إلى الخروج على البنى الجمالية للقصيدة العربية الكلاسية، بداية من قصيدة العمود الشعري مرورًا بالمدارس الرومانسية وتجربة شعراء «الديوان» و«المهجر»، وما سُمّي بـ«الشعر المرسل» والشعر الحر وقصيدة التفعيلة، حتى وصلت إلى «قصيدة النثر»، حيث حاولت تجاوز المألوف من التعبير الشعري «فالشعر المقطعي والشعر المنثور والشعر الحر وسواها ليست إلا محاولات جزئية بإزاء ما اقترحته قصيدة النثر من مفارقة للصيغ السائدة. وقد كانت مقترحاتها الإيقاعية بديلًا للإيقاع الخارجي المتحقق بالعروض. فمفاهيم «الكثافة والإيجاز والمجانية»، التي نقلت مطلع الستينيات عن سوزان برنار، حققت كثيرًا من أهدافها في اقتراح شكل جديد للقصيدة»(1).

وقد رأى بعض المؤسسين لقصيدة النثر أنها «حركة إبداعية وسعت حدود الشعر، مضيفة إلى أشكاله الوزنية أشكالًا أخرى نثرية»(2). كما أنها حركة «صدمت المتلقي في ذوقه أحيانًا، وفي فكره أحيانًا، بل في معتقده في بعض الأحيان»(3).

وقد تأثرت قصيدة النثر في مشوارها الجمالي بالتيارات الشعرية العالمية، وخاصة «قصيدة النثر» الغربية، التي رأى أحد منظريها أنها نوع ليس له شكل ثابت، بل هو مرتكز على لعبة المعنى التي تتمكن من «التعرف على مقطع نثري تعرُّفًا مفارقًا بأنه شعر»(4).

وقد راهنت قصيدة النثر العربية على وضع تصور للشعر مغاير لما هو سائد من شعرية تعتمد على الشكل والإيقاع والموسيقى، إلى شعرية تنتج جماليتها الخاصة من خلال سمات جمالية مفارقة للتصور القديم للشعر، لأنها أثبتت أنها «فعل اختراقي في الجوهراني من العناصر لا لعب بالشكلاني»(5).

وقد أثبت هذا التصور المفارق للشعر أن سجن الشعر في قوالب وأشكال وإيقاع ومجاز قديم يؤدي إلى موت هذه الشعرية التي صارت نمطية مكررة؛ مما أفقر خيال الشعراء والمتلقين معا. وقد حدث تحول جمالي «أفرز طاقة لا متناهية من الإيقاع والرموز والتشكيلات

المجازية الخارقة»[6].
وقد انفتحت قصيدة النثر على الكثير من الحقول المعرفية، الفلسفية والفكرية والتاريخية، وأفادت من السينما والفنون البصرية؛ مما جعلها تنشغل بحمولات فلسفية وفنية أكثر عمقًا مما كانت تقدمة الشعرية الكلاسيكية، فهي جنس عابر للأنواع بحسب بعض النقاد[7].
وقد قطعت قصيدة النثر عقودًا من الصراع والجمالية، الصراع الوجودي الذي خاضته لإثبات أحقية الوجود بدءًا من العنوان الذي يعتمد بنية المفارقة (شعر/ نثر) التي ستصير جزءًا من جمالياتها، وانتهاء بما كرسته من جماليات تعتمد على الاختزال والتكثيف والمفارقة والصور البلاغية المغايرة لجزئية صور القصيدة الكلاسيكية، واللغة التي تحولت وظيفتها من مجرد التعبير إلى الإيحاء والإضمار والكشف والدلالة.
وفي هذه الورقة البحثية سوف نحاول قراءة ديوان أحد أهم شعراء قصيدة النثر في مصر، وهو الشاعر إبراهيم داود الذي ينتمي جيليًّا إلى جيل الثمانينيات. وديوانه محل الدراسة هو «أنت في القاهرة» الذي صدر عن دار ميريت عام 2015.
وسوف تتضمن الدراسة قراءة في الخطاب الجمالي والرؤيوي لداود، كما تكشف ملامح مرحلة من مراحل تطور قصيدة النثر المصرية.



اللغة والوعي الجمالي

ينظر شعراء قصيدة النثر إلى اللغة الشعرية بوصفها، أداة خلق وابداع، وليس أداة تعبير، فالكلمات فيها تعبر عن معان أكثر من معانيها الحرفية، فتصير وظيفتها أوسع وأعمق، وتوحي وتشير أكثر مما تعبر؛ فهي لغة كشف وتساؤل، كما أنها «وسيلة استبطان واكتشاف. ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق، [..] إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده. هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزان طاقات. والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة. فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده. وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاءً لا إيضاحًا»[8].
كما أن اللغة الإبداعية في «قصيدة النثر» لغة التفاصيل، التي نتمكن من خلالها من استنهاض الهامش والمهمل والمقصى في دواخل الذات الشاعرة؛ سعيًا لسبر أغوار هذه الذات ومعرفة همومها وتعاستها.
فما مدى وعي إبراهيم

داود بالمفردة الشعرية في ديوان «أنت في القاهرة»؟ وهل تمكن من استخدامها باشتراطاتها الجمالية التي حددها منظرو قصيدة النثر؟ في القصيدة الأولى التي يفتتح بها الديوان، «منازل»، يستخدم الشاعر مرادف منازل «في الأدوار الأرضية»، لنرى معه تموضع الذات الشاعرة في هذه المنازل، وتماهي الخاص بالعام في رؤيتها للعالم، نرى عبر لغة غير مسرفة في المجاز، تميل إلى الدلالة المكثفة، دلالة الفقد والعجز والترهل، في جمل شديدة الاقتصاد، نتمكن من خلالها تخيل علاقة الأنا بالآخر، يقول، معرفة تاريخ الذات مع كل ما هو خارجها:

«في الأدوار الأرضية
يمشي الناس في رأسك
وأنت نائم..
(...)
في الأدوار الأرضية
تطل عليك –وأنت بمفردك–
أشجار هزيلة
تطالبك بأن تتعامل مع
الوحدة
برفق..» (ص8).

يكرر الكاتب جملًا بعينها، وهي بمثابة مفتتح لمقاطع شعرية، يمثل كل مقطع مرحلة من مراحل صراع الذات مع ما هو خارجها، الزمن/ المكان/ الناس؛ لنكتشف معه علاقته بزمكانية النص: مثل «في الأدوار الأرضية» و«تسع سنوات».

إنه يحاول أن يقبض على تفاصيل المكان الذي هو العتبة الأولى لهذا النص «أنت في القاهرة»، فـ«الأنت» كمتعين مرادف للذات الشاعرة، تتموضع في مكان متعين «القاهرة»، تسع سنوات:

«لم أفتح شباكًا واحدًا
في جدار
ولم تدخل الشمس في فرجة
الباب».

إن اللغة في قصيدة النثر هي رهان جمالي ببعدها عن المجاز القديم وحمولاته، واقترابها من لغة الحياة اليومية، ومحافظتها –في ذات الوقت– على بلاغة خاصة تنتج عن المفارقة أو الكثافة والاختزال، وتتسم بأنها «لغة شفافة» كما يسميها بلانشو؛ لذا يفارق داود اللغة الشعرية في جزالتها وفخامتها، لغة قصيدة التفعيلة المحملة بحمولات أيديولوجية ورؤى كلية، إلى لغة أكثر تقشُّفًا، بل تقترب من لغة الحياة اليومية، لا يروم من خلالها إلا أن يلمس مواجع الذات الشعرية وعلاقتها بالذوات الأخرى خارجها، فيظل يقارب صراع الذات في زمكانية متعينة من أجل أن يكشف عن مراجل وجعها:

«كان قفل أكبر من
محتويات الغرفة
وطفل يصرخ طوال الوقت
في مكان ما
وألم في الكلى
واحتقان في الحلق
وكان الشتاء امرأة سمينة
ثرثارة
معك في مكان ضيق..
...
كنت أريد أن أمشي عاريًا
في المكان» (ص11).

في ذات القصيدة التي يقسمها لمقاطع متعددة يكشف عن وعيه بتخلي إجناسية القصيدة التي يكتبها، عن «الإيقاع» الذي كان ميزة من ميزات قصيدة التفعيلة والقصيدة العمودية، ثمة وعي بأن الإيقاع كان عائقًا عن جمالية المفردة الشعرية، وهو ما حاول تحقيقه في نصه الماثل:

«في الصباح:
في الصباحات التي كانت
الوحدة فيها
ضرورية..
وكان الإيقاع
عائقا.. أمام الغناء»
(ص14).

ينتهي المقطع دون أن يخبرنا ماذا يحدث في ذلك الصباح الذي كان الإيقاع عائقا أمام الغناء، وكأنه يترك لنا مساحة من دور ملء فراغات النص وإكمال المعنى، فيصير المتلقي مشاركًا في صناعة الدلالة.

في القصيدة الأولى «منازل» التي قسمها إلى

شذرات شعرية متوالية، يمسك بتفاصيل المنازل، بداية من «الأدوار الأرضية» مرورا بـ«محتويات الغرفة»، و«الشرفة المقابلة»، و«ستة أدوار ونصف»، يكمل الدائرة بالشق الآخر من الكرونوتوب (الزمكانية)، فيبرز الزمان ليقيم جدلًا مع سرديات المكان الماضية، فيبدأ بـ«في الصباح»، ثم «العام الجديد»، ومن ثم يعرج على الأنا والآخر شاغلو هذه الزمكانية، فيبدأ بـ«جيراني الطيبين»، و«المُلَّاك الجدد»، وأخيرًا ينهيها بالمقطع الثامن الذي أتى بمثابة الكودا التي يغلق بها هذه الشذرات الشعرية المتوالية، ليقيم جدلًا كليًّا مع جدلية الزمان والمكان والإنسان، ينهيها بمقطع عن «المودة لا قيمة لها»، ليخبرنا أن رحلة الإنسان في هذا الصراع الزمكاني قصيرة، ولا تقيم ودًّا ولا تُنهِض حياة:

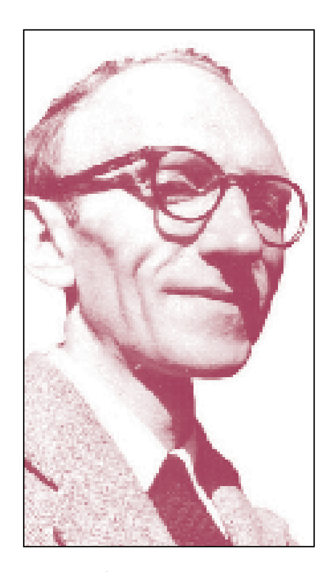
«المودة لا قيمة لها
في الرحلات القصيرة
لأن القطارات تغيرت
هي الأخرى تغيرت
تأخذ الناس
إلى حيث لا يريدون
والإيقاع الذي كان يمسد
حياتهم كي يناموا اختفى
وظهر جيران كثيرون في
السفر
ينتظرون نزولك
في المحطة التالية» (ص19).

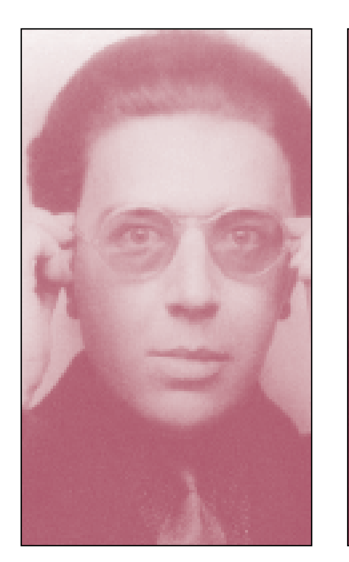
ولأن الشاعر في كشفه لصراع الإنسان داخل المكان والزمان، بدأ بالمكان الأصغر والأكثر حميمية «منازل»، رغم تنكيرها وتعميمها، إلا أنه في القصيدة الثانية يختار مكانًا أقل حميمية، لكنه أكثر قربًا من الصراع العام الذي تديره الذات الشاعرة حينما واجهتنا بعنوان رئيس «أنت في القاهرة»، إنه «أسوار المدينة» في إشاراتها إلى ما يمثله المكان العام في دراما الصراع الذي تخوضه الذات، التي هي «هنا في القاهرة»، فالمكان «هو حاضن الوجود الإنساني وشرطه الرئيس»[9].

فالذاكرة البصرية الشعرية التي تفيد من استعادة المكان لتصوير أزمات الذات واستبطان دواخلها، إنما تعي ما يمثله المكان في الإبداع الشعري، حيث إن «الذكريات ساكنة، كلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيدًا كلما أصبحت أوضح. إن وضع الذاكرة في الزمن هو فعل كتاب السيرة، وهي تتوافق مع نوع من التاريخ الخارجي، لاستعمال خارجي، يريد الكاتب نقله إلى الآخرين»[10].

يقول داود في قصيدته الثانية «أسوار مدينتي»:

«أسوار مدينتي
ضاعت في المدينة
وصار على الناس
أن يعبروا صامتين
ويصعدوا منازلهم
على أطراف أصابعهم







موريس بلانشو — سوزان برنار — أندريه بروتون

بعد أن ظهرت لافتات
«مضيئة»
في كل مكان
تؤكد أن أسوارًا جديدة
في الطريق» (ص20).
ولأن قصيدة النثر تراهن على «التغيرات الدلالية المركبة المسماة المجازات المركبة (..) التي تعطينا استعمال نفس الكلمة بمعنيين مختلفين في الآن ذاته»[11]، فمفردة «أسوار» هنا تتموضع في النص بدلالتين مفارقتين ومتناقضتين، فـ«أسوار مدينتي» لها حميمية لدى الذات الشاعرة، لكن ثمة «أسوارا جديدة» سوف تمارس قهرًا ضد الذات المفردة والذات الجمعية، أي الذوات التي تسكن المدينة، فبعد أن:

«كان من السهل
أن تمتطي أسوار مدينتي
وتترك قدميك للماء
ويداك ممسكتان بالغناء
في الهواء..» (ص20).

فبعد مجيء الأسوار الجديدة صار:

«الغناء الذي كان يغمر الناس
في المواسم
...
توقف الغناء في مدينتي
توقف الصراخ
توقف الغزل
...
اللصوص والحراس والدعاة
يعرفون كل شيء» (ص21).

وفكرة الجمع بين معنيين متناقضين للمفردة الواحدة في قصيدة النثر يؤكدها «أندريه بروتون» بوضوح في قوله: «إن غاية ما يطمح إليه الشعر هو؛ أن يقارب بين شيئين متباعدين في خصائصهما وصفاتهما إلى أبعد حد. أو أن يجمع بينهما بأية طريقة كانت على نحو فجائي ومثير للدهشة»[12]. فالقمر الذي فارق طبيعته حينما أتى إلى المدينة التي دخلتها أسوار جديدة لا تحمل الكثير من الحميمية والدفء؛ صار لا يطل بضيائه على مدينة فارقت أسوارها القديمة:

«القمر هذه الأيام
يبدو صغيرًا
يطل على مدينتي
ولا ينظر إليها..
(...)
فتبحث عن امرأة مضيئة
تأخذك خارج المدينة
تساعدك على ترميم الأماني
وتزرع أشجارًا معك
تعوضك عن الأرض التي فقدتها
في السباق» (ص29).

الصورة الشعرية

تتنوع الصورة الشعرية في قصيدة النثر ما بين الصورة الغنائية التي ترتبط بالذات، بعالم الذكريات الطفولية، والحنين إلى لحظة أو مشهد أو شخص، ففي قصيدة «زمن آخر» يحن إلى زمن كانت فيه الذات تمارس إنسانيتها التي فقدتها في الزمن الماثل، فتحتفي الصورة الغنائية بتفاصيل هذا الزمن الآخر، وما يمثله بالنسبة للذات الشاعرة من نوستالجيا لزمن كان فيه كل شيء يناقض الزمن الآني، يقول الشاعر:

«يخيل إليّ –وأنا أتفقد الناس– أنني
لا أشبه الزمن الذي أتفقد الناس فيه
..
أتخيل أني قادم من زمن
كان الناس فيه
يغسلون وجوههم بالألفة
وأن ملامحي
التي تشير إليَّ
لا تشبه الشخص الذي يخصني
ربما لأن الناس الذين أتفقدهم
لا يفتقدون أحدًا..»
(ص22).

كما أنه يحتفي بـ«الصورة التشكيلية» التي تفيد من عالم التشكيل البصري، المتمثل في الألوان والمنمنمات، في قصيدة «من التحرير» يصنع صورة تشكيلية للميدان وكل من يشاركون فيه، تعتمد على اللون ورسم اللوحة والمنمنات، ففي طريقه لاستعراض كل المشاركين في الميدان يرسم صورة للذين استشهدوا، فيقول:

«والذين استشهدوا
موجودون
في مكان ما
هنا
ربما قرب دبابة
أو جنب طفل يحمل علمًا
أو أغنية
أو قرب حنجرة الذي يتسلق
أعمدة الضجر.. هناك
ليهتف ضد الخراب
ليهتف ضد الطاغية»
(ص26).
كما أنه يحتفي بـ«الصورة المشهدية» التي تحتفي بتفاصيل الحياة اليومية، وتجعلك تتصور الصورة كمشهد سينمائي ماثل أمامك وأن تقرأ الجملة الشعرية، التي تعتمد على المشهد اليومي، ففي قصيدة «تائه» تفقد الذات الشاعرة بوصلتها، فتسرد لنا في لغة مشهدية تفاصيل هذا التائه، وردود أفعاله تجاه البشر والأشياء:
«أضل الطريق أحيانًا
وفي اللحظة التي أتأكد فيها
أنني تهت
تنبت على شفتي ابتسامة
كسول ودود باهتة
(...)
ترفع رأسك قليلًا
وتكف عن تفادي النظرات
التي كنت قبل لحظات
حريصًا على تفاديها
وربما وقعت عيناك على
بيت..
يفرض إيقاعه على البنايات
المجاورة

ينظر شعراء قصيدة النثر إلى اللغة الشعرية بوصفها، أداة خلق وابداع، وليس أداة تعبير، فالكلمات فيها تعبر عن معان أكثر من معانيها الحرفية، فتصير وظيفتها أوسع وأعمق، وتوحي وتشير أكثر مما تعبر؛ فهي لغة كشف وتساؤل، كما أنها وسيلة استبطان واكتشاف. ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق.

الحديثة» (ص31).
كما أن الشاعر يحتفي بـ«الصورة المسترسلة» المعتمدة على السردية في تسلسل أحداث الذات وانفعالاتها، وأخيرًا «الصورة الومضة» الخاطفة، المركزة التي تتمثل في «الهايكو»، فنجده يقول:
«أنت لا تشكو من شيء
محدد
وتشفق على الذين لم يضلوا
أبدًا» (ص35).

الخطاب الرؤيوي في الديوان

رغم أن قصيدة النثر تخلصت من الحمولات الفلسفية الكبرى وهذا شأن جميع الفنون تقريبًا، فبعد انتهاء ما سُمّي بسقوط «السرديات الكبرى»، وهي سمة من سمات فنون ما بعد الحداثة، واتجاه الفنون والأدبيات إلى الذات المفردة للغوص فيها واستجلاء همومها فيما يشبه التشظي والتشذر والبعد عن الكليات وطرح الأسئلة الكبرى والبحث في أسئلة الهوية والقومية وغيرها من أيديولوجيات كانت أكثر اتساقًا مع «قصيدة التفعيلة»، ومن قبلها قصيدة العمود الشعري، إلا أن الشاعر في الديوان لا يتخفف كلية من هذه الحمولات الفلسفية، فثمة هم عام يناقشه في الديوان، وثمة استنهاض

لروح «مدينتي»/ المكان، وثمة مساءلة للزمان وما أجراه من أحداث وتغيرات على الذات الجمعية والذات الفردية، ففي قصائد «زمن آخر»، «من التحرير»، و»تائه»، نجد هذه الرؤية للعالم، حيث يطرح إبراهيم داود عبر صوت ذاته الشعرية المخاطبة بضمير «الأنت» أحيانًا، وضمير «الأنا» أحيانًا أخرى، يطرح أسئلته ورؤاه وفلسفته في الزمن والمتغيرات الديموغرافية التي طرأت على المكان/ المدينة «فكان لا بد أن يكشف لنا لماذا هذه الجملة الاسمية المكتملة الأركان التي كوّن منها عنوانه الرئيس «أنت في القاهرة».

في قصيدة «ست شمعات» يطرح سؤال الهوية والدين والمستقبل، وهو سؤال يعد من الأسئلة الكبرى التي تناقض سعي قصيدة النثر لكتابة ما هو ذاتي ويومي، يقول:

«له لوحة
تجمع مقرئًا وعازفًا
تمّ جمع إيقاعهما معًا
لدرجة توحي..
بأن الدين والمستقبل
من الممكن أن يكملا المشوار معًا..» (ص41).

في قصيدة «برج العذراء» لم يعد يتحدث باسم الذات الشاعرة المفردة، لم يعد فقط يستعرض همومها ورؤاها للعالم، بل صار يتحدث باسم الذات الجمعية الكلية، فالناس في مدينته صاروا مهزومين، رغم أنه رصد انتصارهم وفرحهم في قصيدة سابقة «من التحرير»، إلا أنه في هذه القصيدة يرصد الهزيمة الكبرى التي أصابت الذات الجمعية:

«كان القمر –ليلتها– كاملا
(بعد انتصار مهيب في أول العام)
وكانت الحروب الصغيرة
مزدهرة بالخارج
ولم تكن هناك حرب

لكن الناس
في مدينتي
كانوا خارجين من هزيمة ثقيلة
يمشون في الشوارع
خائفين

الخوف له رائحة..» (ص28).

ينهي الشاعر إبراهيم داود ديوانه بقصيدة قصيرة واحدية المقطع، عنوانها بشبه جملة غير مكتملة الدلالة «كأنني وصلت»، فهل وصلت الذات الشاعرة حقًّا إلى «أسوار مدينتها» التي يحرسها حارس المدينة «أحمد فؤاد نجم»، أم أنه شبه له، فلم يصل، رغم أن الميادين كانت تضج من الفرح، ورغم أن أناس المدينة اعتقدوا أنهم امتلكوا قمرًا ساطعًا، لكنهم استيقظوا على غربان سوداء خطفت «فرحة النصر» التي توهموا أنهم حصدوها في الميدان:

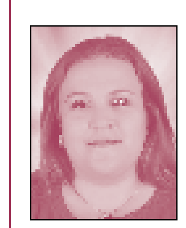
«قصيدة تائهة.. تطاردني منذ عامين
كتبتها على عجل في الطريق
كنت أعبر إلى الجانب الآخر من العمر
أذكر أنها أنقذتني من الغرق
وجعلتني أتوقف عن النظر إلى السقف
كتبتها في الصيف
وكان الحزن بداخلها
غيومًا واطئة في قطار رخيص
إيقاعها كان ساذجًا
أحسها الآن كأنني وصلت أفتقدها
ولا أريد العثور عليها» (ص7).

إذن الرحلة التي بدأها عند أسوار المدينة ليخبرنا بـ»أنت في القاهرة» لم تكن رحلة وصول، إنما كأنه وصل ○

مراجع ومصادر:

1- حاتم الصكر، حلم الفراشة؛ الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، دار أزمنة، الأردن، 2010، ص30.
2- أدونيس- الصوفية والسريالية. دار الساقي. بيروت- لبنان. ط4. 2010. ص22.
3- محمد عبد المطلب؛ النص المشكل أو قصيدة النثر. دار العلم العربي. القاهرة. ط1. يناير 2011. ص29.
4- ميكائيل ريفاتير؛ دلائليات الشعر. تر محمد معتصم. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. سلسلة نصوص وأعمال مترجمة رقم 7. مطبعة النجاح الجديدة. البيضاء. ط1. 1997. ص4.
5- محمد العباس؛ ضد الذاكرة (شعرية قصيدة النثر)، المركز الثقافي العربي. بيروت- البيضاء. ط1. 2000. ص48.
6- إيمان الناصر؛ قصيدة النثر العربية: التغاير والاختلاف. مملكة البحرين. وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني. ط1. 2007. ص214.
7- انظر: عز الدين المناصرة؛ إشكاليات قصيدة النثر (نص مفتوح عابر للأنواع). المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الأردن. ط1. 2002.
8- أدونيس ـ مقدمة للشعر العربي، دار العودة ـ بيروت. ط3. 1979 ص68.
9- عبد الحميد المحادين: (جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 2001، ص20.
10- غاستون باشلار: (جماليات المكان)، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط6، بيروت 2006م، ص39.
11- فرانسوا مورو؛ البلاغة (المدخل لدراسة الصور البيانية). ت: محمد الولي وعائشة جرير. أفريقيا الشرق. البيضاء. ط2. 2003. ص20.
12- أ. أ. ريتشاردز؛ فلسفة البلاغة. ت: سعيد الغانمي وناصر خلاوي. أفريقيا الشرق. البيضاء. ط2. 2002. ص119.
13- إبراهيم داود، أنت في القاهرة، دار ميريت، القاهرة، 2015.

مقاربة نقدية من منظور نفسي
خطاب التصورات وثنائية (الآخر/ الظل)



د.رشا الفوال

مقدمة لا بد منها:

على افتراض أن (تصورات) الشاعر (إسقاطات) لرغباته، وتمثيلات هذه الرغبات ذهنيًّا، بداية من (الذات) كموضوع، دال على المشاعر والاتجاهات والمدركات، وصولًا إلى (الذات) كعملية دالة بالضرورة على فعل الكتابة كنشاط إبداعي[1]، فالعلاقة بين استجابة المتلقي وتصورات الشاعر تُعد (واقعية نفسية)، بهذا المعنى نفهم أن الزمن في القصائد يمثل كيانًا متحركًا، يسعى إلى تجاوز اللغة إلى الانفعال، وإنتاج (التصورات) الذي لا يتم بسبب الأفكار التي تشغل انتباه الشاعر، ولكن لأنها -أي التصورات- بقايا حياته في الماضي، وأحكامه، وعاداته التي اكتسبها من خلال تجاربه، وميوله التي تحركه دون أن يعي[2]، في الدراسة الحالية، نتناول بالبحث والتحليل -وفقًا للمنهج النفسي- قصائد الشاعر إبراهيم داود، في دواوين: ست محاولات الصادر عام 2012، وأنت في القاهرة الصادر عام 2015، وكُن شجاعًا هذه المرة الصادر عام 2019 عن دار ميريت للنشر والتوزيع، انطلاقًا من ثلاثة مباحث يمكننا الدخول إلى عالم القصائد من خلالها:

المبحث الأول: قيمة الغياب النفسية في ديوان/ ست محاولات.

المبحث الثاني: المونولوج الذهني ومركزية الأنا في ديوان/ أنت في القاهرة.

المبحث الثالث: خطاب التمرد، وآلية الكبت في ديوان: كن شجاعًا هذه المرة.

المبحث الأول: قيمة الغياب النفسية في ديوان/ ست محاولات

(الغياب) كلمة قلقة، لا يرتاح إليها الإنسان، نهتم في هذا المبحث بمحاولة فهم دور (الغياب) في الحياة النفسية للشاعر، وكيف أثر ذلك في قصائده، فإذا افترضنا أن الوجود الإنساني اتجاه نحو المستقبل، ونزوع نحو الغيب من أجل الإبداع في سبيل تحقيق القيم الإنسانية، نجد أن ثنائية (الغياب/ الحضور) ترتبطان ارتباطًا وثيقًا بالتصور، فالشاعر عندما يتخيل (يُلاشي) ما يدركه حسيًّا، وبالعكس عندما يدرك إدراكًا حسيًّا فإنه (يُلاشي) تصوراته التخييلية، ولولا ذلك لاختلط على المتلقي (التصور) و(الإدراك الحسي)، يقول الشاعر في

قصيدة: ليلًا مضى:
«ليلًا مضى
وعلى ملامحه لمحت أبي
كانت ملامحه سؤالًا عابرًا
ورمى على الوقت الغريب سؤاله
فتفتحت مدن تكلس أهلها
وغدت ملامحهم غيابًا»
كأن الماضي الذي أصبح (غائبًا)، قام الشاعر باستحضاره عبر آلية (الاستدعاء)؛ ولأن الكلمة الأولى في الحياة النفسية للشاعر هى (الغياب)، فالكلمة الأخيرة لفعل (التصور)، -(تصور) الشاعر لذاته، وللإبداع، وللعالم- من خلال لغة (الغياب) التي تجلت في الصور الشعرية المعقدة، المُحرضة دائمًا على طرح التساؤلات، وإبراز المخفي والتركيز عليه، وتغييب الظاهر من ناحية، وإقامة علاقة مع (الآخر/ الظل) -من خلال استخدام المفردات بدلالاتها المطبوعة في ذهن المتلقي- من ناحية أخرى، فيقول في قصيدة: الزمان البعيد:
«كانت بلادًا، وكانت وسيعة
وكان الذي بيننا خضرة
باتساع الصباح الذي يتقن الصحو
وكنا نصافح بالقلب أشياءنا
لتعرفنا أشياؤنا
فماذا جرى؟!»
لا غرابة في ذلك فـ«كل غياب من شأنه أن يضاف إلى الحضور السابق عليه، يكون بمثابة حضور من نوع آخر»[3]، ولغة (الغياب) خاصة برؤية الشاعر التي تمنح (صراع) الذات الداخلي درجة عالية من الوضوح، وتخدم إبراز السياق الكلي العام لهذا (الصراع)، ربما يمكننا من خلال ذلك النظر إلى حالة (الغياب) في القصائد كهروب من الحاضر، اعتمد فيها الشاعر على (التصور) كآلية من أجل سد فراغات (الغياب)؛ ولأن لغة (الغياب) هى المبتدأ الذي تنطلق منه القصائد، وهى التي تُبرز تصورات الشاعر، ورؤيته للمستقبل من خلال المفردات الانفعالية، التي تتنامى وتُحيل المتلقي إلى العالم الخارجي الأكبر، كعالم غير مكتمل الدلالة، فيدرك أن عليه التدخل الفاعل لتوليدها، نرى في قصيدة: إجازة، أن (التصور) في قول الشاعر «ويضحك حين يعد الجروح التي أرهقته/ ويرسم فوق الخطوط التي سطرتها الهزيمة» ذو معنى، لكن حين تضاف هذه الأبيات إلى: «والتي شوهتها الفتوحات- حمامة»، يبدأ عالم (الغياب) سعيًا للتسامي خارج الوجود الإنساني الحاضر، هنا أيضًا يجب علينا ألا نغفل عن المساحات البيضاء بين السطور، والتي يمكننا النظر إليها باعتبارها مساحات حرة، اختارت الصمت بحثًا عن حالة من السلام النفسي من ناحية، وتحريض المتلقي على إثبات وجوده الفعلي واكتشاف تحولاته دون توجيه أو وصاية من ناحية أخرى، ولعل قصائد إبراهيم داود في ديوان «ست محاولات» أشبه بالإعلان الدائم عن جدلية (الاغتراب/ الغربة) أيضًا، فعندما يقول في قصيدة «وجه»:
«أريد مساحة خضراء للركض،
وأخرى لاصطياد فتاة..
تحب اللّه والرقص
وتنهى عن محاذاتي لأني..
دائمًا وحدي»
(صراع) الشاعر هنا مع (ذاته) التي تسعى إلى تجاوز (الوحدة النفسية) مرتبط بالدفاع المستمر عن (الآخر) الذي يعاني أيضًا من بؤس الحال وأزمة المعرفة، ففي قصيدة «وحشة»، يقول:
«آخر الأصدقاء مضى أول الليل
ولا شىء يشبهه
الحبيبة نائمة -وحدها- في مكان
أما الوحيدون
-بعضي-
عبروا بغير كلام»
المساحات البيضاء

(الغائبة) لها أهميتها على المستوى الدلالي، وتشعرنا بأنه لا بد من أن نعمل على إيجاد (ذات) الشاعر (الغائبة) أيضًا، تلك (الذات) التي تبحث عن (ذاتها).

ولأن (الغياب) هو الذي سمح للشاعر بأن يجعل من ذاته (موضوعًا)، فالكتابة الشذرية التي تنم عن فوضى الذكريات، أحدثت نوعًا من الإيقاع بدأ بالبنية الدرامية الخاصة بثنائية (الغياب/ الحضور)، و(الفقد/ الحنين)، يقول الشاعر في قصيدة «ذهاب»:

«رجرجي صوتي قليلًا
وهيا ننطلق
ربما نلقى الحدائق في الطريق
ربما ألقاكِ صدفة»

هنا يحدثنا الشاعر عن أعلى درجات المأساوية، عندما يكون (الاستدعاء) من الذاكرة تأكيدًا على الفقد من خلال آلية (التكثيف) والمساحات البيضاء التي تفسح المجال للتأمل، ولأن المضارع الراهن يدل عليه خطاب (الرغبة)؛ هيمنت عليه العبارات الانفعالية؛ وبما أن الحياة سلسلة متلاحقة من الرغبات، فمن الغياب إلى الحضور، ومن الحرمان إلى الامتلاك، كان استخدام الرموز (غيابًا دلاليًّا) يتم ربما بإزاحة التصورات الأولية التي يصمت الشاعر عندها، ويترك لنا مساحاته البيضاء، ولأن المخاطب هو (ظل) الشاعر في إطار لغة (الغياب)، فالاستدعاء الذي قام به الشاعر أقرب إلى الاعتراف للمتلقي، الذي يبدأ في التأويل، ثم يقاطعه الشاعر بمساحاته الصامتة التي تقوم بدور المونتاج، فالذي يتوقع الفقد والمعاناة يقدم اعترافاته، ليفتح الباب لتأويلات (الآخر)، يقول في قصيدة «تذكر»:

«..
وأنت تمد الأصابع ظلًا
وأنت تعيد الحياة إلى صدرها
تذكر
..
وانت تعيد البلاد إلى غرفتك
وتنفخ في الطين..
والذكريات
وتصنع ربًّا يليق بحزنك
تذكر
..»

الاعتماد على آلية (التكرار) هنا، أدى إلى ارتفاع حدة التوترات التي بدأت من الدفقات الخاصة بالمفردات الحسية، والتي تعد تعبيرًا صريحًا عن مأساة الإنسانية المعذبة، وملامح الفناء التي تطارده، وصولًا إلى الاندفاع الهذياني الغامض في ثنائية (الحلم/ الوهم)، ففي قصيدة: القاهرة شتاءً، صور بالغة الثراء الحسي، اعتمد فيها الشاعر على (التصور البصري) الذي يزيد درجة (الغياب) حده، حين يقول:

«بيت يغير جلده ليلًا
وفتى يجاهد راكضًا
كي يلحق المترو الأخير
وبرودة تجتاح باب اللوق
وشحوب امرأة تجيء مع الرذاذ مسالمة»

ولأن الأفكار والأحداث التي يتم استرجاعها من الذاكرة، تخضع لنظام (التداعي الحر) و(التراكم)، و(الترميز) المراوغ، لتشكل عالمًا نفسيًّا تم التعبير عنه اعتمادًا على



(الزمن النفسي)، فقد تماهت (أنا الحدث) في القصائد مع ذاكرة الشاعر، وأصبحت الذكريات وسيلة خلاصه النفسي من الواقع المؤلم، تلك الذكريات التي تعبر في كثير من قصائد الديوان، عن وعي (الجماعة السيكولوجية)، والتي استخدم من خلالها مفردات الألم النفسي، فللذكريات لون ورائحة، يقول في قصيدة «الأيام التي تسبق الحرب»:

«يحس المسئولون بالذنب
فيشيدون مساجد جديدة
ويعاملون الشعب برقة
طاغية
ويتحدثون عن السلام»

أسلوب الشاعر هنا يتسم بالنزعة الإنسانية، التي تحمل في بنيتها إدانة (رمزية) للمرجعيات –القائمة على اخضاع الإنسان للراهن الثقافي– أولًا، ومعاناته من محنة (الاغتراب النفسي) ثانيًا.

المبحث الثاني: المونولوج الذهني ومركزية الأنا في ديوان/ أنت في القاهرة

على افتراض أن (المونولوجات الذهنية) ليست أوهامًا وصورًا خاوية، إنما دالة على حالة (غياب) ذات الشاعر في ظل الحاضر المقفر، وفي ظل الإحساس بعدم الاكتمال؛ فالمونولوج –اصطلاحًا– «تكوين كلامي فردي الروح يُلقى أو يُكتب، وبهذا فهو يمثل كلام متحدث واحد»[4] يسود فيه ضمير المتكلم ويتسم غالبًا بالدرامية، فمفهوم (الظل) في القصائد اتضح في (ثنائية الذات) –ذات الشاعر– الذي يُحدث ذاته، ويُجري ديالوجًا متخيلًا معها (كآخر) خفي يلازمها ويحيا حياتها، (الآخر) بهذا المعنى يُعد (ذاتًا رمزية) للشاعر، في ديوان: أنت في القاهرة، نلاحظ أن (المونولوج الذهني) لا يُبرز موضوعًا محددًا، إذ يُقر الشاعر بحتمية الاحتمالات التي تقيم علاقة بين المتوهم الذاتي والسياق الثقافي العام، فيقول في قصيدة «برج العذراء»:

«تحس أن شيئًا
ما بداخلك
يرفض أن يعيش معك»

فعندما تفكك (الصور البصرية) العلاقات المكانية، يصبح (المونولوج الذهني) هو الأسلوب الأمثل، الدال على معاناة (الأنا).

نلاحظ أيضًا أن (المونولوج الذهني) يرتكز على (التخييل)، ففي قصيدة «تائه» يقول:

«أضل الطريق أحيانًا
وفي اللحظة التي أتأكد فيها
أنني تهت
تنبت على شفتي ابتسامة
ابتسامة لن يفهمها غيرك
توحي للآخرين
بأنك على مايرام»

(المونولوج الذهني) تراوح هنا بين اتجاه (ذات الشاعر نحو ذاتها من ناحية، والاتجاه نحو (الآخر/ الظل) في العالم الخارجي من ناحية أخرى، ذلك (الآخر) الذي حدثنا عنه في قصيدة «تربص»:

«يحاول إقناع نفسه
أن ابتسامته لم تصب
بأذى
وأن غبار الفاتحين لم
يفسد عليه
عزلته»

في المونولوج السابق للشاعر صوتان، أحدهما صوته الذي يتوجه به إلى الآخر، والآخر صوته الداخلي الذي تتضح أهميته كمكون خطابي.

نرى أيضًا في القصائد التي يسود فيها الاعتماد على (المونولوج الذهني)، علاقة الشاعر بمجتمعه، ونعرف رأيه الفكري أو الفلسفي في القضايا التي لا تعنيه وحده، إنما تعني الآخرين أيضًا[5]، فيقول مثلًا في قصيدة «ست شمعات»:

«له لوحة
تجمع «مقرئًا» وعازفًا
تم جمع إيقاعيهما معًا
لدرجة توحي..
بأن الدين والمستقبل
من الممكن أن يكملا
المشوار
معًا»

فإذا كان الحوار يعرف بأنه «حديث بين شخصين أو أكثر، يتضمن وحدة الموضوع والأسلوب»[6]، فالحوار في قصيدة: ست شمعات، كان من أجل علاقة (غائبة) أيضًا بين (ذات) الشاعر وذات (الآخر)، كما أنه –نعني الحوار– أضفى مفارقة درامية دالة على (الخوف) من تباين المواقف إزاء أزمات المجتمع وانعكاسها بالضرورة على نفوس الأفراد.

ولأن الحوار في القصائد فني «لا يجوز الحكم عليه بمقاييس الحديث العادي»[7]، الدلالة على ذلك احتكام الشاعر إلى (المراوغة) في مواجهة (الصراع)؛ فيقول في قصيدة «خيال»:

«تأتي كثيرًا
عندما تضيق الدنيا
فأشغل نفسي بها
وأرسل لها أنغامًا غامضة
تظهر وأنا أهرب
في الزحام»

الدلالة هنا تتلخص في هيمنة (أنا) الشاعر على مشاهد القصيدة، كانعكاس ذاتي لمعرفته وموضوعاته الثقافية، الزاخرة بالعديد من المفارقات الذهنية النابعة من ثنائية (الصراع/ الأمل)، تلك الثنائية التي تعلن عن ذاته وتاريخه وما يسعى إلى إثبات صدقه، وما يحياه كخيال محض، وما يقترحه من نظم قيمية سعيًا إلى التوازن النفسي، مع ملاحظة تركيز الشاعر الدائم على (خطاب الفقد) أثناء (المونولوجات الذهنية)، اتضح ذلك –على سبيل المثال– في قصيدة «رائحة الخوف»:

«أنت مضطر إلى الانتظار
حتى الصباح
وأنت تعلم أنه لا شيء في انتظارك».

المبحث الثالث: خطاب التمرد، وآلية الكبت في ديوان: كن شجاعًا هذه المرة

على افتراض أن (التمرد) يعبر عن «الخصوصية في أحداث الفعل وإيقاعه في الواقع»[8]، فـ(أنا) الشاعر يكتنفها (التمرد) من ناحية، والسعي إلى الحرية من ناحية أخرى، اتضح ذلك أولًا في (التمرد الفني) على شكل القصيدة التقليدي، فلا تميل قصائده إلى شرح وتفصيل المعنى المراد توصيله إلى المتلقي، إنما هناك حرية ينساب الشِعر من خلالها متدفقًا، يأتي أيضًا (تمرده الاجتماعي) الذي برز في الاعتماد على (الرمز)، فيقول في قصيدة «أنا وأنتِ»:

«السياسيون والتجار
وقطاع الطرق
يفكرون في الانتخابات المقبلة
وأنا وأنتِ نفكر في مستقبل الألوان
وإلى متى سيصمد الأخضر؟»

و(المراوغة) الشعرية، كلما رأى حالات القهر وانسحاق قيمة الإنسان وتأزمه الوجودي، ففي قصيدة «أشجار»:

«نحن فرطنا بما يكفي.. في الأرض
وعلينا أن نزرع أشجارًا معمرة
في البيوت
البيوت التي سنتحصن فيها
أيامنا الباقية»

فالتمرد الاجتماعي الذي يرتكز على الهزائم الوجودية منحاز إلى القيم التي تؤمن بأهمية التعبير، اعتمد الشاعر فيه على آلية (التوحد) بجماعته السيكولوجية التي يراها في حاجة إلى التقدير الاجتماعي.

ولأن الشاعر ليس بمعزل عن الأحداث المجتمعية، والتي نعتبرها مثيرات قوية أوضحت (تمرده النفسي) أيضًا، ذلك (التمرد) الذي برز في الاتكاء على آلية (النكوص) إلى الماضي من ناحية، والانتباه لآلام (الآخر) من ناحية أخرى، لا غرابة في ذلك؛ لأن انعدام الثقة في تحقيق العدالة الاجتماعية، أدى إلى سيادة حالة من التأمل و(كبت) الغضب،

ففي قصيدة «فتح» يقول:
«يكفي أن تجدد التزامك
بالأمل
لتكمل ما بدأه الشهداء
لن نترك كبار السِن للزمن
سنأخذهم معنا إلى حديقة
الحيوان
ونحن نبحث عن طفولتنا
هناك
سنركل الطغاة ونحن نهذب
الزرع»
برز أيضًا اتجاه الشاعر
إلى (التسامي) نزوعًا إلى
التجاوز، من خلال استدعاء
تقليدية الحاضر، وجموده،
وحركية الماضي الدائمة في
نفس الشاعر، والهروب من
احساسه بالكبت، وخوفه
من التقليدية إلى عالم رمزي
برزت فيه مفردات الحنين،
في قصيدة «فقد» يقول:
«نعتاد غيابهم..
إلى أن يظهر أحدهم فجأة
يظهر وأنت شارد
وغالبًا حزين
تتلعثم خطواتك، وملامحك
وروحك
قبل أن تخاطبه وهو مقبل
عليك
وتسأله بأسى:
أين كنت؟»
مفردات الحنين أيضًا تم
فيها استبدال (السياق
المكاني) بمفردات
الزمن الحاضر، القادر
على استيعاب الماضي
(استرجاعًا)، والتنبوء
بالمستقبل (استباقًا)، فنراه
يقول في قصيدة «حنين»:

«انتظرت طويلًا حتى تهدأ
الدنيا
واحتملت تقلب الفصول
لكي أخلو إلى نفسي
الحنين له أظافر
أنتِ كما أنتِ
وأنا لا أعرف كيف
أصبحت»
ولأن الشاعر لسان حال
الجماعة السيكولوجية
من المهمشين والمظلومين،
يمكننا اعتبار خطابه
الصوفي «حالة من الرفض
السياسي وآلية من
آليات الدفاع ضد الهدر
والإقصاء والتهميش»[9]،
فنراه اشتمل على عديد من
المعاني العميقة (السياسية)
ذات الصبغة الاجتماعية
الكاشفة لحضور ثنائية
(المعاناة/ الاحتجاج)، يقول
في قصيدة «طيبة»:
«نستدرج الذكريات الأليمة
نستدرجها كلها..
فنشعر بالزهو
لأن الذي قطع كل هذه
المسافة
وهو ينزف
لن تغلبه تعاسات الدنيا
نحن طيبون
ويعلم اللّه»
ربما لذلك، جاءت مفردات
الفقد كدال على وجود
(الأنا) الذي يعاني من
(الاغتراب) الزماني،
و(الغربة) المكانية في
قصيدة «الوحيد»:
«الوحيد هو الشخص الذي
يرجع إلى بيته

كل ليلة
ولا يعرف نهاية الطريق»
فهو يبكي الحياة، لذا نراه
يعدد تلك الأماكن التي
تذكره بطفولته وصباه
اعتمادًا على (الحلم/
الوهم) «كتعويضات
إيحائية للأنا، فكل عملية
استبدال تنطوي على معنى
خاص بالمستبدل به»[10]
دلالة على انصهار (النحن)
في (الأنا) التي تحمل
معاناة العالم، فيقول مثلًا
في قصيدة: «قسوة»،
محدثًا ذاته:
«ما الذي تفعله هنا؟
انتقل الذين جئت من
أجلهم
انتقلوا إلى مكان بعيد»
أفكار الشاعر النفسية
هنا، تحولت إلى صور
حسية متجسدة، من
خلال معاناته النفسية،
والتساؤل المطروح لم
يصل به الشاعر إلى إجابة
نهائية محددة، كأنه يؤكد
على أهمية الاحتمالات
وتعدد الدلالات، اعتمد في
ذلك على آلية (التثبيت).

خاتمة:

الشاعر إبراهيم داود، الذي
يرى مالا نراه، من خلال
تفرده، وشاعريته القائمة
على الحدس العرفاني،
يقول في ديوان «ست
محاولات»:
«لم يهتم أبدًا بمتابعة

النجوم
لأن شباكه دائمًا مغلق
ولا ينظر إلى السماء أبدًا
لأن اللّه طوال الوقت معه»
الأبيات هنا عن (الآخر/ الظل) كشفت لنا عن (اغتراب) الشاعر، والأحداث التي أثارت توتره، ربما يفسر ذلك خطاب (الوهم/ الحلم) أيضًا، الذي يعد امتدادًا لذاكرته، تلك الذاكرة التي استدعت بيوت الطفولة، وما تحمله من معاني الحنين، والطاقات الجمالية، لتظهر (ذاكرة القصائد) كعالم بديل للعالم الواقعي، والتي أصبحت مكانًا يهرب إليه من الإحساس بالوحدة النفسية والمعاناة في ديوان: أنت في القاهرة، عندما يقول:
«في الأدوار الأرضية
تطل عليك –وأنت بمفردك–
أشجار هزيلة
تطالبك بأن تتعامل مع الوحدة
برفق»
كأن (غياب) ذات الشاعر يفترض حتمًا (حضوره)، ولغة (الغياب) تزداد بروزًا كلما ازدادت هلامية حركات التحرر.
اعتمد الشاعر على الارتباط الشكلي الموضوعي بين العنوان والمتن، الذي يعني أن يكون العنوان مقتبسًا بشكل لفظي حرفي من المتن، في عدد من قصائد الدواوين محل القراءة، والارتباط الإشاري، الذي يعني أن يشير العنوان إلى القصيدة، وكأن العنوان شفره للنص، والارتباط التناقضي بحيث يكون العنوان حاملًا للمفارقة، دافعًا المتلقي لحالة مستمرة من البحث والتوقع، الجدول التالي لتوضيح بعض الأمثلة:
(خطاب التصورات) في القصائد، هيمنت عليه الجمل الاستفهامية، ونحن في سعينا لفهم الزمن النفسي للقصائد، ومتى تُطرح التساؤلات، وما دلالاتها، ندرك أن الشاعر يطرح التساؤلات عندما تتعارض تصوراته مع الواقع المعاش، ودلالة

	الارتباط الشكلي الموضوعي	**الارتباط الإشاري**	**الارتباط التناقضي**
ديوان: ست محاولات	**قصائد:** **– شارعنا** **– جميلة** **– ليلًا مضى** **– حوار** **– في الزمان البعيد** **– فتاة**	**قصائد:** **– جواب** **–رجل** **–سؤال** **–رثاء** **–وظيفة** **–عتاب** **– مقهى قايتباى**	**قصائد:** **– وجه** **– إجازة** **–عزاء** **– السكن الجديد**
ديوان: أنت في القاهرة	**قصائد:** **– أسوار مدينتي** **– تائه** **– استهلال**	**قصائد:** **– منازل** **– زمن آخر** **– من التحرير** **– برج العذراء** **– ست شمعات**	**قصائد:** **– تربص** **–خيال**
ديوان: كن شجاعًا هذه المرة	**قصائد:** **– الجنون** **– رائحة جديدة** **– رفق** **– مصابيح** **– الوحيد** **– الباقون**	**قصائد:** **– طيبة** **– عودة** **– نزوح** **– قسوة**	**قصائد:** **– الصمت** **– سد** **– شجاعة**

طرح التساؤلات، تبرز في استسلامه للقدر في بعض القصائد مثل قصيدة «حيرة» من ديوان: ست محاولات، عندما يقول:

«البكاء الذي يخطف القلب
والذي لا تعرف كيف
تتصرف فيه؟

وفيه سعى للخلاص النفسي من هزائم الحياة في قصيدة «مكان القمر» من ديوان: أنت في القاهرة، عندما يقول:

«أنظر إلى القمر
وأدعو اللّه
أن يكون هناك من ينظر إليه
من القليلين
الذين أفتقدهم
ولا أعرف أين ذهبوا؟!

فرفض ممارسات (الآخر) المخالف، لا تعني عدم الانتماء إليه والدفاع عن هويته الثقافية أيضًا، يقول الشاعر في قصيدة «نزال»:

«ولكم في عيون النهايات
سطوتكم
والبلاد التي تستوي جمرة.. جمرة
ثم ترحل بين التفاصيل حزنًا
خفيفًا خفيًّا»

وما دمنا نتحدث عن (خطاب التصورات) في القصائد محل القراءة، علينا إيضاح ما بين (الصور الفنية)، و(التصور) من علاقة، فمفهوم اللوحات التصويرية الذي يعبر عن فن مارسه القدماء على جدران الكهوف، والمعابد، وفن مارسه الثوار كجداريات أثناء (الغضب) و(التمرد)، ارتبط بتصورات الشاعر عندما أعطى للقصائد موضوعها القدسي الذي يعبر عن (النحن) في قصيدة «إيقاع غريب»، حيث يقول:

«جاءني النيل في المنام
وكنت جنودًا تستعد
لفرض السلام
كنت أبني بلادًا على تلة من حنين»

ذلك أن المعلن في القصائد، لا يقتصر على (المدركات البصرية)، بل يعبر عن كل ما تتناوله الحواس، لتأتي كل لوحة عبارة عن لحظة تجلٍّ لحدث من الماضي، تمت صياغته بدرامية تهدف إلى تحرر ذات الشاعر، وانطلاقها من خلال الحلم الذي لا يحتكم إلى قوانين العقل الموضوعي، في قصيدة «الغيوم تمر من هنا».

توظيف الحواس ودلالاتها، اتضح أيضًا في الانتقال من القصائد التي يسيطر عليها الصوت المفرد، إلى تداخل الأصوات، صوت الشاعر مخاطبًا (ذاته)، وصوته مخاطبًا (جماعته السيكولوجية)، وصوته مع (آخر) قد يعبر عن ذاته أو يختلف عنها، في ديوان: أنت في القاهرة، الذي ارتكز فيه الشاعر على (المونولوج الذهني) الكاشف لقيمة





الصراع النفسي الداخلي، و(الحوار الدرامي) بين (الأنا) و(الأنت) في القصائد، الذي يحمل للمتلقي تعدد الأصوات، اعتمادًا على أسلوب (المراوغة) وسعيًا لإعادة صياغة عالمه النفسي، وما يحمله من جماليات، من خلال رهافته اللغوية، القادرة على منح المتلقي مساحات ممتدة للحرية.

اعتماد الشاعر على (الخطاب الصوفي)، كآلية دفاعية للأنا، تبرز مدى فاعليتها في مواجهة (الرغبة)، فيقول في قصيدة «إلى رجل أحبه»، من ديوان ست محاولات:

«لرائحة اغترابك نكهة الصوفي
ساعة عريه والليل..
تشتد حولك رغبة في البوح»

تلك المواجهة التي جعلت من ثنائية (الحلم/ الوهم) وسائل لتجاوز معاناة الواقع، مع ملاحظة أن تصوف الشاعر أخلاقيًّا عرفانيًّا، لا يخوض في القضايا السياسية بشكل صريح، ولا يصطدم مع السلطة صدامًا عنيفًا، إنما يسعى إلى إعطاء فكرة العدل الاجتماعي حقها، نلاحظ ذلك بوضوح أيضًا في ديوان «كن شجاعًا هذه المرة»، والذي اتسم خطاب مجابهة الآخر فيه، بالمباشرة والواقعية، لا غرابة في ذلك؛ لأن زهد الشاعر جعله أعلى قدرة في الإتيان بمفردات (التمرد) –النابع من رغبته الجامحة في إزالة كل علامات الظلم والقمع–، والذي اتجه إلى داخل ذاته (نكوصًا)، ربما لذلك التمست ذات الشاعر في عزلتها شيئًا من السلام النفسي، فيقول في قصيدة «شجاعة»:

«أنت في غرفتك
تشتاق إلى بلادك في النهار
وتدعو لها بالليل
ولا تصنع شيئًا آخر»

القارىء لقصائد الدواوين محل الدراسة يدرك الكيفية التي استطاع بها الشاعر تجسيد المعاناة، سعيًا منه لإضفاء روح المأساة والتعامل معها اتباعًا لآلية (التسامي)، كأن المأساة لا تخص (ذاته) وحدها، إنما هى مأساة الجميع، اتضح ذلك في التفات الضمائر، وانتقالها ما بين ضمير المتكلم، وضمير الغائب، والمخاطب، اتضح أيضًا في التفات الأزمنة وانتقالها ما بين الأفعال المضارعة والماضية.

جاء حضور (ذات) الشاعر حضورًا لافتًا، ما بين تمردها المرتد إلى الداخل، ومراوغتها التي صارت أسلوبًا موازيًا لحال الجماعة السيكولوجية من المقهورين –التي ينتمي إليها–، بالتالي فعلاقة القصائد بذات الشاعر علاقة قائمة على وصف معاناته التي يجسدها –سواء أكانت واقعية أم متخيلة–، إلا أننا نلاحظ سعيه الدائم إلى تجاوزها على مستوى المضمون (نكوصًا) إلى الماضي، وتجاوزها على مستوى الشكل من خلال المساحات البيضاء، والسطور المنقوطة سعيًا إلى الحرية، التي قد تبدو مستحيلة[11].

الشعر في قصائد ابراهيم داود ابن الصراعات الفكرية والنفسية، التي يستجيب لها على مستوى (خطاب التصورات) من خلال (القلق) الناجم عن شعوره بـ(الاغتراب) الزماني، و(الغربة) المكانية، في القصائد التي عكست لنا دوائر (الغياب) وما تحتل من مساحات الوعى، والكيفية التي انتقل بها الشاعر من اللغة التقريرية المباشرة، التي نألفها في سياق الحضور، متجهًا إلى (الغياب النصي) مركزًا على المساحات البيضاء المحرضة على التأمل، وصولًا إلى (الرمزية التصورية)، فالأشياء التي تنتمي إلى الزمان الغائب هى أيضًا غائبة، هنا فقط نعرف قيمة (الغياب) النفسية، التي هى بمثابة (نقص) يستلزم بحث المتلقي من أجل استحضار (ذات) الشاعر أو تصورها ●

المصادر:

1- ديوان: ست محاولات، صادر عام 2012، عن دار ميريت.
2- ديوان: أنت في القاهرة، صادر عام 2015، عن دار ميريت.
3- ديوان: كن شجاعًا هذه المرة، صادر عام 2019 عن دار ميريت.

الهوامش:

1- يوسف القاضي، وآخرون (1981)، «الإرشاد النفسي والتوجيه التربوي»، دار المريخ، الرياض.
2- Durkheim, Emile. (1967). Sociologie et Philosophie. Puf. Paris
3- R. Le Senne; “Obstacle. et Valeur Aubier, 1934, p21
4- إبراهيم حمادة (1994)، «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية»، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، ص271.
5- عز الدين اسماعيل (1978)، الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية»، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، ص53.
6- ناصر الحاني (1959)، «من اصطلاحات الأدب الغربي»، دار المعارف، مصر.
7- ف. ف. كوزينوف (1982)، «حول دراسة الكلام الفني»، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع11، بغداد، ص117.
8- كريم الوائلي (د. ت)، «الشعر الجاهلي، قضاياه، وظواهره الفنية»، دار العالمية، القاهرة، ص76.
9- جورج كتورة (1412)، «التصوف والسلطة: نماذج من القرن السادس الهجري في المغرب والأندلس»، مجلة الاجتهاد، ع12، ص202.
10- سيجموند فرويد (1994)، «تفسير الأحلام»، ترجمة: مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، ص126.
11- Willson, L. ; Hantz, M. & Hanna S. (1995). Interpersonal Communication. New York. Brown& Benchmark.

سينمائيّة المشهد اليوميّ في شعر إبراهيم داود



نصرالدين شردال
(المغرب)

تَشهدُ الفترةُ الرّاهنة اهتمامًا بالغًا بقصيدة النّثر العربيّة المعاصرة، وهذا الاهتمامُ راجعٌ إلى مدى قابليتها للتفاعل بينها وبين باقي أشكال التّعبير والفنون السّمعية البصرية، وقدرتها على مخاطبة وِجدان المتلقيّ العربيّ ومواكبته للعصر وجديد اختراعاته.

بدأ الشّعر–مع قصيدة النّثر– ينزل من برجه العالي ويتواضع ليفكر في النّاس البسطاء ويحسّ بهم وبتطلعاتهم و»يفر من اللّغة المتعالية والأيديولوجيا وادعاءات الماضي في البطولة والخلود، إلى الشّارع والمقهى والإنترنت والمترو. إنّه يتدروش ويتصعلك ويتقذر ويطرق أبوابًا كثيرة ليفك عن نفسه عزلته المريرة»[1]. ومع تطورات الفن، أصبحَ شاعرُ اليوم يمسك الفرشاة ليلوّن بياض القصيدة، ويأخذ الإزميل لينحت فيها مجرًى جديدًا، ويعزف أنغامًا على إيقاعاتها المتعددة، ويبني طوابقها مستعيرًا من فنّ العمارة والهندسة أدواتها وحساباتها، ومن السّينما تقنياتها وأضواءها، ويجعل من شخوص المسرح ممثلين وراقصين.. لكنّه في الأخير يظلُّ محتفظًا بروح الشّعر الّتي تُجمّلها الصّورة الشّعريّة دون معزل عن باقي المكونات الفنيّة الأخرى.

في حَدَاثَةِ شِعْريتنا العربيّة المَعاصرة، وعلى مجمل الرّقعة العربيّة، تتعددُ الأصواتُ والحساسيّاتُ، فتبرز لنا أصوات شعرية مميزة ومتميزة هنا وهناك، في هذا الخضم لا يمكن أن نغفل التّجربة المصرية في قصيدة النّثر الّتي تزخر بمجموعة من الأسماء المهمة في مقدمتها رفعت سلام، فتحي عبد اللّه، فريد أبو سعدة، عماد أبو صالح، سمير درويش، عاطف عبد العزيز، إيمان مرسال، أحمد يماني، علي منصور، وإبراهيم داود الّذي راكم تجربة شعرية مهمّة جامعًا بين الصّحافة الثّقافيّة والكتابة الشّعرية ومشاغل ثقافية متعددة.. من خلال قراءة أعماله الشّعرية التّالية: «أنت في القاهرة»، و»ست محاولات» و»كن شجاعًا هذه المرّة»، يتبين لنا أنّه مهووس بشعرية التّفاصيل الصّغيرة، والّتي يسعى من خلال مشروعه الشّعريّ إلى الارتقاء بها إلى مصاف اللّحظة الإنسانية الخالدة.. ففي معظم شعره نجد المقاطع والقصائد عبارة عن لوحات أو شاشات ثابثة أو متحركة، عبارة عن مشاهد سينمائية راصدة

لحركة الإنسان المصريّ في الأرياف والمدن وهو يسعى إلى قوت يومه ويتطلع إلى أفق أفضل.

إنّ مقاربة المشهد اليوميّ بتفاصيله الصّغيرة في العالم الشّعريّ للشاعر المصري إبراهيم داود، جاء من نداء هذه الكتابة نفسها، ذلك أنّها تنتصر للهامشيّ والمنسيّ واللامفكر فيه ببوهيمية رافضة، وتقدم اقتراحًا ميتاشعريًّا يفكر في القصيدة وما تفكر فيه، مستعينًا في ذلك بكلّ ما تتيحه الإمكانية الهائلة للفن السّينمائيّ باختلاف تقنياته ووسائل تبليغه، ليسجل بكاميراته الشّعرية إطار المشهد اليوميّ المتناقض، جاعلًا المقطع الشّعريّ مشهدًا سينمائيًّا غاصًّا بالتّفاصيل الصّغيرة التي لا تقال إلاّ بلغة الهامش، اللّغة المتفق والمتعارف عليها:

«اللّغَةُ مُتّفَقٌ عَلَيْهَا
وَالعَاشِقُ الّذِي ضَاقَ مِنَ
الثّرْثَرَةِ عَنِ العِشْقِ..
يَبْحَثُ عَنْ طُرُقٍ قَصِيرَةٍ
تَفْضِي إِلَى البَحْرِ الكَبِيرِ
طُرُقٌ ضَيِّقَةٌ
تَسْكُنُ إِلَى جَانِبِهَا الحَيَاةُ
يَمْشِي فِيهَا آمِنًا
يَصْطَادُ أَلْحَانًا غَامِضَةً تُعِينُهُ
عَلَى الشِّتَاءِ
وَتَسْتَوْعِبُ إِحْسَاسَهُ القَدِيمَ
بِالفَقْدِ».

إنّ اللّغة وعاء العالم الشّعريّ برمته، والّتي تضم باقي المكونات والرّؤى الأخرى، لذا لا يجتهد الشّاعر في اختيار مفردات من عالم اللّغة السّامية، لكنّه يكسبها معانٍ خاصة من تجربته ويجعلها تعبر عن نفسها، كما يعبر بها البسطاء لتؤدي المقصدية المبتغاة:

«العُيونُ تَرَى بِوُضُوحٍ..
هُنَا
وَاللُّغَةُ.. لاَ شَحْمَ فِيهَا
وَلاَ صَوْتَ يَعْلُو فَوْقَ صَوْتِ
الأَمَلْ».

في عالمه الشّعريّ تترادف اللّغة مع الرّؤية، فالشّعر عنده مشهد تمت رؤيته بالعين وتسجيله باللّغة، مستفيدًا في ذلك من كلّ الإمكانيات الّتي يتيحها عالم السّينما/ الفن السّابع.

في معظم قصائده تبدو الذّات الشّاعرة محملة بإرثها الرّيفيّ القديم ومنتصرة للهامش والمنسيّ واللاّمفكر فيه، وهي تنوء بثقلها ووجعها وحنينها.. تجوب شوارع وأزقة القاهرة على غير هدى، متذكرة الذّكريات البعيدة وغارقة في الطّرقات، ولأنّ إبراهيم داود شاعر مشاء في الشّوارع والأزقة، مولع بالتّفاصيل الصّغيرة ويعرف كيف يحتفي بها شعريًّا، ويسجلها باللّغة السّهلة الممتنعة، متجردًا من النّخبوية والتّعالي. أما الإطار العام لهذا المشهد، فيتخذ الشّاعر القاهرة والرّيف المصري (قريته هورين في بركة السبع بمحافظة المنوفية) أساسًا له، متنقلًا في ذلك بين مكانين، يتجاذبان الذّات الشّعرية عبر لحظتين زمنيتين مختلفتين في شكل متدرج (الطّفولة- الكهولة) (ما كان- ما سيكون) (الماضي- الرّاهن):

«هُنَا أَنْتَ في مصرَ
أَنْتَ فِي القَاهِرَةِ
أَنْتَ فَي بَيْتِكَ
فِي مَلَاعِبِ طُفُولَتِكَ
أَنْتَ مَعَ نَفْسِكَ
وَمَعَ الّذِينَ سَيبْدأونَ الغِنَاءَ
مَعَكْ».

لقد انحاز الشّاعر إبراهيم داود منذ البدء إلى عالم البسطاء:

«عَالَمُنَا بَسِيطٌ:
أَرْصِفَةٌ وَمَنَازِلٌ معتقة..
للطَرِيق
حِينَ تَعْبُرُ الرِّيحُ
نَخَافُ،
وَحِينَ يَشْتَدُّ البَرْدُ..».

الأشياء البسيطة كالمعاني مطروحة في الطّريق، لكن الشّعرية الحقة تتمظهرُ في التّعبير عنها بطرائق مبتكرة ومتوهجة، تشدُّ انتباه المتلقي وتقنعه بأنّ الجوهرة الشّعرية تحت الرّكام، وأنّ الحكمة الدّائمة تخرج من أفواه البسطاء:

«.. الَّذِينَ كَانُوا هُنَاكَ
وَمَعَ هَذَا لَمْ يَهْتَمّ الحُضُورُ
بِهِمْ
لأَنَّ الوَقَائِعَ اليَوْمِيَّةَ

لَهَا وَقْعٌ حَزِينٌ..».
إذا كانت القصيدة العمودية أو التّفعيلية قصيدة ذات عروض وحساب دقيق، فإنّ قصيدة النّثر نصيرة الدّهشة والتّفاصيل الهشة، رديفة الحرية والفنّ، لذا طوّحت بالأوزان والأعراف والقيود الإيقاعية القائمة على تموّج النّفس في ارتباطها بأذن القارئ، وخاطبت ما هو أوسع، وما هو مرتبطٌ بالرّؤية والتّجربة، ما هو مرتبط بالمشهدية الّتي هي أساسُ الفنّ السّينمائيّ.
وبما أنّ المشهد في السّينما يقوم على تتابع الحركة، فإنّ الشّاعر مولع بتتبع الحركة وتحولات أمكنة وأزمنة الإنسان البسيط، فيتحوّل عمله الشّعريّ إلى «كاميرا شعرية» تجول في المكان وتقبض على اللّقطة البسيطة، وتحوّلها إلى «سيناريو شعريّ جاهز» في لحظة طويلة أو قصيرة:

⭑ النّموذج الأول:

«لَمْ تَعُد مِصرُ القَدِيمة قَدِيمَة
وَلاَ الجَدِيدة جَدِيدَة
وَسَقَطتْ «وسَطَ المدينة» فِي أَيْدِي المُخْبِرِينَ
وَكِتَابُ الحِكَايَاتِ الأَكْثَرِ مَبِيعًا
وامْتَلأَتِ الشَّاشَاتُ بِالظَّلاَمِ
بَشَرٌ كَثِيرُونَ ظَهَرُوا فِي الصُّورَةِ
وقلَّ النَّاسُ
وَلاَ طَعْمَ للَّعِبِ».

⭑ النّموذج الثّاني:

تَغَيَّرَتِ المَدَاخِلُ
تَغَيَّرَتِ الكَوَابِيسُ
ضَاقتْ البُيوتُ وَالمَقَاهِي
ضَاقَتْ المَرَاتُ فِي العَمَلِ
الأدلّاء يسيرون بنا في طرقٍ موحلة
تَرَكْنَا الأناشيدَ وَسطَ الكَراكيب
حُجتُهُم أقوى
يعرفون الطريق!
ولكننا معًا
نَبْحَثُ عَنْ لَحْنٍ جَدِيد
نَخْرُجُ مَعَهُ إِلَى الخَلاَء
لِنَعْرِفَ أَيْنَ صِرْنَا؟
يتكونُ الفيلم من العديدِ من المَشَاهِد، والمشاهدُ تتكون من مجموعة من الصّور، فإنَّ القصيدةَ كذلك تتكونُ من صور شعريّةٍ تتشكلُ عبرَ اللّغةِ، لكنّها في باطنها تحمل صورًا سنيمائيّة متحركة لمشاهدَ معنية. تُعرّفُ الصّورةُ السّينمائيّةُ بكونهَا «صّورةٌ تقدّمُ مشهدًا بصريًّا/ سمعيًّا بلغةٍ مرئيةٍ، تستعينُ بمعطياتِ الصّورةِ السّينمائيّةِ من ديكور وإكسسوار وإضاءة وعتَمة وظلّ ولون وحركة وكادر، وما يقترن بها من عناصر صوتية، ويتم ذلك عبر تجوال الكاميرا الشّعرية في الفضاءِ الموصوفِ، وتصويره من زوايا مختلفة، متتبعة أجزاءه مستقصية كلّ محتوياته للإلمام بجميع عناصر المشهد»[2]: واستدلالًا على ذلك نتأمل المقطع الشّعريّ التّاليّ من ديوانه «أنت في القاهرة»:

«كَانَتْ تُدَنْدِنُ فِي قِطَارِ اللَّيْلِ
بِأُغْنِيَّةٍ حَزِينَةٍ
كَانَتْ تُحَدِّقُ فِي أَنَامِلِهَا
وَأَنَا أُحَدِّقُ فِي جَدَائِلِهَا الطّوِيلَةِ
كَانَتْ جَمِيلَةً!!
يقدم المقطع الشّعريّ أعلاه صورة/ مشهدًا بصريًّا سمعيًّا ومرئيًّا في آن، ويستفيد من معطيات الصّورة السّينمائية التّالية:
ديكور: غرفة في قطار بما فيها من مكونات.
الصّوت: الدندنة، أغنية حزينة، صوت القطار..
إضاءة: إضاءة خافتة أو منعدمة (الليل).
الحركة: تدندن، تحدق، أحدق، سفر..
اللّون/ الوصف: الجدائل الطويلة. جميلة..
الشّخصيات/ الممثلين: الشّاعر والفتاة الجميلة.
لا بدّ من الإشارة إلى أن أغلب المشاهد اليوميّة المصوّرة في شعر إبراهيم داود حدثت وتحدث في القاهرة المصرية وتحديدًا في شوارعها الخلفية ومقاهيها البسيطة:
«فِي الشَّوَارِعِ الجَانِبِيَّةِ الَّتِي لاَ تَفْضِي إِلَى شَيْءٍ
يَثِقُ أَكْثَرَ مِنَ اللاَّزِمِ فِي مَشَاعِرِهِ تُجَاهَ الَّذِينَ يَلْتَقِيهِمْ هُنَاكَ
وَيَتَعَثَّرُ فِي أَصْوَاتِهِمْ وَهُوَ

بِمُفْرَدِه
الحَبيبَاتُ يَظْهَرْنَ مِنْ بَعِيدٍ
وَيُلَوِّحْنَ مِنْ نَوَافِذَ مُتَنَاثِرَة
عَلَى امْتِدَادِ العُمْرِ
أَقْمَارُهُ بَعِيدَة عَنْ يَدِه».
ويمكن اعتبار المقهى «أسطورة سينمائية» في شعر إبراهيم داود، فيها تدور كلّ الأحداث السّينمائيّة، وفيها يحتفي بالشّخصيات الهامشية، (أبطال الواقع الهامشيّ) ويهندس أدوارهم التّمثيلية في فيلم الحياة.
ما قبل جيل إبراهيم داود كان الشّاعر المصريّ يوظف الشّخصيات المهمة ذات الحمولة التّراثية والثّقافية (يُنْظَرُ كتاب علي عشيري زايد) أما مع جيله فقد بدأ الاحتفاء بالشّخصية الهامشية في حواري وأزقة مصر وريفها البعيد، فنجد الإسكافي والشّحاذ وسائق التّاكسي وبائع الورد وباعة الأطعمة والأهل والأصدقاء والمقاهي البسيطة:
«تَغَيَّرَ المَقْهَى كَثِيرًا
تَغَيَّرَ..
البَاقُونَ تَغَيَّرُوا
لاَ أَحَدَ يَنْظُرُ فِي عَيْنِ الآخَرِ
المَقْهَى ضَاقَ
وَالغُرَبَاءُ يَتَوَافَدُونَ
وَاللَّيْلُ فِي أَوَّلِهْ!».
ومن المقهى وإليها يصف مشاهد لرجال في طريقهم إليها:
⋆ النّموذج 1:
«يَمْشِي كُلَّ لَيْلَةٍ
كَأَنَّهُ يَتَعَرَّفُ عَلَى الشَّوَارِعِ



مِنْ جَدِيدٍ
يَلْتَقِي أُنَاسًا
يُشْبِهُونَ النَّاسَ
هَزَائِمُ صَغِيرَةٌ غَزِيرَة
تُحَاصِرُ المَيَادِينَ وَالنَّوَافِذَ
وَضَحَكَاتٌ مُبْتَذَلَة
تُطِلُّ مِنَ الصُّحُفِ
والشّاشات».
⋆ النّموذج 2:
«قَدَمَاهُ تَعْرِفَانِ الطَّرِيقَ
وَمَعَ هَذَا يَتَعَثَّرُ
وَهُوَ يُلْقِي السَّلاَمَ
عَلَى الّذِينَ يَتَرَبَّصُونَ فِي الشَّارِعِ
وَلاَ يَعْرِفُ عَنْهُمْ شَيْئًا».
وقد يكون المشهد اليوميّ ساكنًا غير متحرك، وهذه المشاهد ترتبط في شعر إبراهيم دواد بلحظات تذكر واسترجاع الطّفولة، عكس المشاهد الّتي «صوّرها/ كتبها» عن القاهرة. فهي تتميز على الأولى بكثرة الحركة وسرعتها شأنها شأن المدينة.
«كَانَت أَرْض عَالِيّة هُنَاك!
وَبَيْتٌ وَنَهْرٌ..
وَأَشْجَارٌ تَحْرُسَ الأُفْقَ
الأَشْجَارُ كَانَت ضَعِيفَةً
وَلَكِنَّهَا كَانَت أَشْجَارًا
وَكَانَت غُرْفَة عَارِيَّةٌ هُنَاك
عَاشَ فِيهَا الضَّوْءُ
عَاشَ فِيهَا الظَّلاَمُ
وَسَكَنَهَا آبَاؤنَا
آباؤُنَا الفُقَرَاءُ».
كثيرًا ما يلجأ الشّاعر في نصوصه الشّعرية إلى التّقنية السّينمائيّة المعروفة بـ«عين الطّائر»، وهي: «لقطة عامة من ارتفاع كبير، وكأنّها نظرة يلقيها طائر يحلق في الفضاء، ويشرف على ما تحته من منظورات وكائنات»[3]، غير أنّني أفضلُ تسميتهَا بتقنيةِ «عين النّسر» لأنّ

النّسر أكثر تحليقًا ورصدًا ويقظة من أنواع الطّيور الأخرى، كما أنَّ رؤيتهُ تكونُ أنفذ وأعمقُ، تصلُ إلى أبعدِ المسافاتِ، نظرةٌ مركزةٌ وهادفة.
هذه التّقنيةُ نجد لها حضورًا مكثفًا في شعر داود، بحيث مكنته من النّفاذ إلى جوهرِ المدنِ والشّخوصِ والأمكنةِ والأشياء والكشفِ عن مكنوناتها الأسطوريّة والتّاريخيّة والحضاريّة والنّفسية والهامشيّة، وقد بلورها بشكلٍ أجملٍ في أكثر من قصيدة، ومن أجواء هذه التّقنية نقرأ المقطع:
«كَان قُفْلٌ أَكْبَرُ مِنْ مُحتويات الغُرفَةِ
وَطِفْلٌ يَصْرُخُ طِوَالَ الوَقْتِ
فِي مَكَانٍ مَا
وَأَلَمٌ فِي الكُلَى
وَاحْتِقَانٌ فِي الحَلْقِ
وَكَانَ الشِّتَاءُ امْرَأَةً سَمِينَةً ثَرْثَارَةً
مَعَكَ فِي مَكَانٍ ضَيِّق».
لقد مكّنت تقنية «عين النّسر» الشّاعر من النّفاذ إلى جوهر الإنسان المصريّ وأشيائه الصّغيرة، مثلما نلاحظ أعلاه، (محتويات الغرفة وبواطن الشخص الموصوف) والنّفاذ إلى أحاسيسه ومشاعره ومشاركته إياها (ألم في الكلى، الاحتقان في الحلق..).
يعمدُ التّصويرُ الفوتوغرافيُّ والسّينمائيُّ إلى تقنية السّوادِ والبياضِ؛ التّعتيم والإضاءةِ، في إبداعِ صورةٍ تسمو عن الواقعيّةِ المعيشةِ إلى الواقعيةِ السّحريةِ، يستفيدُ الشّاعرُ من هذه التّقنيةِ من أجل بناء التّناقض في الصّورة الشّعرية عبر توظيف تقنيات السّينما الّتي من بينها التّعتيم والإضاءة، وفي نصوص إبراهيم داود الشّعرية عَقْدٌ لمواءمةٍ شعريةٍ بين المتناقضات والمختلفات كالموت والحياة، القرية والمدينة والحزن والفرح.. والضّوء والظّلام، وهي تقنية استفادها من الفنّ السّينمائيّ، وفيما يلي بعض النّماذج الّتي تجلت فيها هذه الخاصية بوضوح:

⋆ النّموذج الأول:
الظَّلاَمُ سَدَّ الطَّرِيقَ
وَأَقْمَارهُ بَعِيدَةٌ عَنْ يَدَيْه
هُوَ يَذْهَبُ إِلَى هُنَاكَ مُنْذُ زَمَنِ بَعِيد
وَصَادَقَ أَشْبَاحًا أَنِيقَةً..
لِيقْنِعَ نَفْسَهُ أَنّهُ مِنْ أَهْلِ البَيْتِ
يَسْتَغْرِبُ خُطوَاته هُنَاك..».

⋆ «النّموذج الثّاني:
«أَعْمِدَةُ الإِنَارَةِ مُتْعَبَةٌ
وَلاَ يُوجَدُ ضَوْءٌ عَطُوفٌ فِي الأُفُق
سَتُشْرِقُ فِي يَوْمِ مَا
سَتُشْرِقُ وَنَحْنُ فِي الطَّرِيقِ
خَلْفَنَا لَيْلٌ ثَقِيلٌ



وَبَيْنَنَا الأَيَامُ..»».

★ النّموذج الثّالث:

«وَكَانَت غُرْفَة عَارِيّةٌ هُنَاكَ
عَاشَ فِيهَا الضَّوْءُ
عَاشَ فِيهَا الظَّلاَمُ!»».

في المقاطع الشّعريّة أعلاه تتموضعُ الذّاتُ الشّاعرُة/ الآخر، في فضاءٍ للعرضِ السّينمائيّ، بين الضّوء والعتمة ومدار هذا التّقابل هو العين، باعتبارها مركزًا وجسرًا، ومثلما يوجد الضّوء، يوجد الظّلام، يبدو هذا المقطعُ الشّعريُّ أشبهُ بمشهدٍ سينمائيٍّ يتكونُ من المكونات السّينمائية الآتية: الأضواء والألوان والأشكال والحركات في شكل تتابعيّ تدرجيّ، تتحرك فيه كاميرا الشّاعر عبر الأمكنة وفق تماهي المشهد الصّامت، وتواتر السّواد والبياض، الإنارة والتّعتيم. هذا الفضاء الّذي يجري فيه التّصوير الشّعريّ/ السّينمائيّ، يدفعنا إلى التّخيّل، مثلما تتلمس عينُ القارئ تضاريس الكتابة ومتاهاتها!

جديرٌ بالتّأكيدِ أنَّ هذهِ الازدواجية لَا تشتغلُ على دلالةِ النّصِ الشّعريِّ فحسب، بلْ تمتدُ إلى الصّفحةِ الشّعريّةِ وهندستها مثلمَا نرى في أكثر من صفحة شعرية من دواوينه.



خلاصة:

يتبين لنا من خلال ما سبق أنّ الكون الشّعريّ للشاعر المصريّ إبراهيم داود ينبني أساسًا على شعرية المشهد اليوميّ في تفاصيله الصّغيرة مستفيدًا من كلّ ما تزخر التّجربة والتّقنية السّينمائيّة باختلاف أنماط اشتغالها.

إنّ الرّهان الشّعريّ في هذه الدّواوين الشّعرية وغيرها هو تقصي الهامشيّ واللّامفكر فيه والارتقاء به إلى ذروة الفعل الشّعريّ الخلاق القائم على الدّهشة والإحساس بجمالية اللّحظة الإنسانيّة المشرقة في حياة الإنسان المعذب، وليس هو المدخل الوحيد والأوحد لقراءة شعر إبراهيم داود، فلا يزال شعره حافلًا بالكثير من القضايا الإنسانيّة المهمة والرّاهنة، ولا يزال نهره الشّعريّ دفّاقًا بالعطايا المتنوعة ○

المصادر والمراجع:

★ المتن الشّعريّ في الدّراسة من الدواوين الشعرية للشاعر:

– ست محاولات، منشورات دار ميريت، ط2، 2012.

– أنت في القاهرة، منشورات دار ميريت ط1، 2015.

– كن شجاعًا هذه المرّة، منشورات دار ميرت، ط1، 2019.

1– محمد علي شمس الدين، الأصوات الشعرية الجديدة، تجارب في الإبداع العربي، كتاب مجلة العربي، يوليو 2009، ص333.

2– أميمة عبد السلام الرواشدة، المشهد السينمائي في الشعر العربي المعاصر، مجلة أفكار (وزارة الثقافة الأردنية) عدد 36، شباط 2019، ص16.

3– مرجع سابق، ص254.

إبراهيم داود، مطر غزير في الداخل

عبد الرحيم طايع

«من لا يعرف إبراهيم داود لا يعرف الوطن» ع. ط

أوقد إبراهيم داود، الشاعر والكاتب الكبير البارع والمثقف الموسوعي النابه والصحافي المخضرم العلامة، شمعته الستينية، وهو بعد صغير لم يبلغ نصف هذا العمر المعاشي الذي يحسب له الجميع ألف حساب (كبير سن بالحقيقة وصغير بالمجاز، وللمجاز في هذا الموضع سلطة كسلطة الحقيقة وأكثر نفاذًا، عجوز من واقع بطاقة الرقم القومي وشاب في أنظار متأملي سيرته ومسيرته).. أوقدها وسط ظروف محلية وعربية وعالمية قاسية؛ فالوطن يواجه أعداء طوال الوقت، ويتحدى مشكلات وأزمات شتى، والحال هكذا يستنزفه، والبلدان العربية ممزقة ومنقسمة، تعاني الفوضى بغطاء ثوري، وتجابه أزمات حادة على كافة المستويات، لا سيما المستويين الاجتماعي والاقتصادي، كما أن الصراع العربي الإسرائيلي ما زال في مكانه الثابت الذي لا يتغير، وإن تحرك خطوة فللخلف، وهو الوضع المضني الذي امتص طاقة العرب بمرور الزمن، كأنه مقصود من الأول، وهو كذلك بالفعل، فجعل العروبة ذابلة ذاهلة تحت ضغط هائل مستمر.

وعلى مد البصر فإن العالم بأسره منغمس في وحل كورونا الذي لا تنتهي موجة من موجاته العاتية إلا تبدأ أخرى أشد، ولا أحد يدري متى تكتب الأقدار خلاصًا من هذا الكابوس الذي يبدو أحيانًا طبيعيًّا، ويبدو في كثير من الأحايين مدبرًا بمكر رهيب، وحتى عندما قال العالم المتقدم، الذي كان أكثر تضررًا، إنه وجد حلًّا إذ وجد اللقاح المضاد للوباء، فالحاصل أنه لم تثبت جدوى ما وجد؛ فاللقاح تخفيفي لا علاجي، وفي اعتماده تسرع ما، والمعلومات حولة إعلامية لا علمية، والأغلب أن من ورائه رغبة في الكسب لا إرادة في مكافحة الداء الوبائي المهلك وإبادته! إبراهيم، الذي يمكن أن يراه الرائي في مكانين متباعدين في وقت واحد، وهذه إحدى كراماته التي لا تحتاج إلى فتوى صوفية بصحتها، إنسان عالمي بكل ما للكلمة من معنى، كل صغيرة وكبيرة تجري في الدنيا تعنيه، وليس كالبشر المحليين الذين تستهلكم البلدان التي يحيون فيها، بل مناطقهم في البلدان، وأماكنهم المحدودة في المناطق، يظهر الأمر، مثلًا، في تشجيعه الحماسي

للكرة؛ فهو «الأهلاوي» العظيم الذي مقدار ما يمجد ناديه، يميل، عند اختيارات المنتخب، إلى اللاعب الذي يبدو أبعد من نمط ناديه الرياضي بل من أسلوب بلده في اللعب، اللاعب الذي كالمحترف الأوروبي، فبوسعه أن يضعنا في المقدمة، ويسعدنا برفرفة علمنا في الاستادات الرياضية الدولية.

إبراهيم، أحيانًا، هو القشعريرة التي تسري في أبدان المصريين مع سماع موسيقى النشيد الوطني.. إنه الرجل الذي تنعكس في صفحة وجهه ملامح أبي الهول والأهرامات، تنعكس فيها أقوى مما تنعكس في غيرها، وتنساب من فمه الحكايات انسيابًا نيليًّا بامتياز؛ فتكون العذوبة، بجلال قدرها، حاضرة.

ليس إبراهيم بموظف فيخاف الستين، ولو قال قائل إنه موظف تاريخي بمؤسسة الأهرام العريقة، وافقناه، ولكن اختلفنا معه في طبيعة الروح الإبراهيمية التي ليست بروح موظف، كما يفسرها هذا المتفيهق، وإن كان إبراهيم موظفًا على الورق بالفعل!

كشاعر، قدم إبراهيم دواوين شعرية باذخة، تسهل الإشارة إليه من خلالها، حتى لو قمنا بنزع اسمه منها عمديًّا للدلالة على تفرد حنجرته الشعرية بآلية قبض صوته بالرغم من طمس اسمه، هو سيد الاختزال في قصيدة النثر، سيد الجملة الخاطفة الحميمة المؤثرة، ليس لديه لفظ عسير ولا تركيب لغوي ملغز، تتسع قصيدته للألوان والظلال والروائح وحصائد الأنغام ودواخن الذكريات، يشعر قارئها بتخلصها من الزوائد بالرغم من احتشادها البلاغي، وبخفتها بالرغم من ثقلها المعرفي، وبظاهريتها بالرغم من عمقها الباطني، وتلتقط أدق التفاصيل بيسر ومهارة؛ لذا لقبه معتبرون كثيرون بشاعر التفاصيل الصغيرة، وهو لقب ليس بالقليل في دائرة القصيدة النثرية التي ركبها من يعرف ومن لا يعرف!

«أصدقائي/ لم يشعروا بوجودي/ ولكنهم شاهدوا الموسيقى/ تسيل على الحائط»

أسميها أنا بالقصيدة الفسيفسائية، نسبة إلى الفسيفساء، فما أشبهها به بين القصائد الأخرى، هي الحكمة والزينة، وهي القيمة الفعلية التي يطول ارتياح العقل لها والتذاذ الوجدان بها.. لها النفاذ الكامل في المتلقين ولو لم يكونوا من أتباع شريعتها. كنت مرة في زيارة سريعة للإسكندرية العزيزة من القاهرة، وقابلت هناك جماعة من أصدقائي الشعراء السكندريين السامقين، والسكندريون أهل أذواق عالية عمومًا، وجرنا كلامنا عن البحر إلى الشعر، وهو ما يجري في العادة، فقال لي أحدهم: سلم لنا على إبراهيم داود عند عودتك إلى العاصمة؛ فهو الشاعر الذي يعول عليه وسط هذا الزحام الشعري الكاذب اللعين!

كان الواجب أن يطول الحديث عن الشاعر الذي بينه وبين الشعراء بون شاسع من حيث كونه نسيجًا دونه أنسجة الباقين، نسيجًا وحده، وربما حالة رفيعة مستقلة في تاريخية الشعر المصري بأسره، غير أن هذه الكتابة عامة، تشمل الإنسان والمبدع المتعدد بكلياتهما، فللشعر حديثه الخاص المنفرد بمقام آخر، وأكتفي هنا بهذا المرور السريع، راجيًا أن يكون كاشفًا نافعًا مع ذلك.

في النثر، سبق قلمه أقلام راسخين عباقرة في كتابة المقال، لا سيما المقالات التي تتناول نماذج بشرية، مقال الصورة القلمية أو البورتريه، سواء كانت النماذج لمتميزين معروفين أو عاديين مجهولين، كتابته هو مشعة وذات روح، على عكس كتابات شأنها الظلام والموت،



وبعضنا، بقلة الخبرة، يعتبرها مضيئة ونابضة، يعتبرها عظيمة وليست بعظيمة، وهو ما يمكن أن يشير إلى تقصير شديد في قراءته ناثرًا، والاهتمام بعطائه الإبداعي بمنأى عن الشعر، ولكن هذا هو قدر الشعراء في الحقيقة، الشعراء الكبار كلهم أجمعين، أن تطغى أشعارهم على سائر ما تجري به إقلامهم مهما يكن لأن سطوة الشعر لا حدود لها!

ههنا لا بد من التركيز على ثقافة إبراهيم الشمولية التي صبغتها روحه القوية اللطيفة بصبغتها الغالبة؛ فهذه الثقافة العريضة التي تضافرت معها شخصية ذات خصال محلقة سدت أجنحتها الآفاق، تساعد على إنتاج كتابة فارقة مدهشة، كتابة يصعب أن تدركها كتابات موهوبين قليلي الأحجام، وكتابات من يكتبون لأن هذه مهنتهم التي يأكلون منها عيشًا؛ فكلاهما لا يقتنيان ثقافة شبيهة ولا طباعًا مماثلة.

يقال إن إبراهيم لا يفرط في الأهرام ولو فرط في كل وظائفه وأعماله، وهو القول الذي يبدو صحيحًا إلى حد كبير؛ فجلسة إبراهيم نفسها «جلسة أهرامية»، والمعنى أنها عريقة تمامًا، على معنى الأصالة لا القدامة، فالقدامة التقليدية لا محل لها من الإعراب في جلسته، وأما

الأصالة فشروق معناها وافر لديه ولدى خلصائه، معناها الذي يشيع في الأنفس جودة وإحكامًا واستقلالًا وابتكارًا.
في الصحافة، أفاد إبراهيم أجيالًا متلاحقة، لا زالت تمتدح قيمته، وقد ذاع اسمه في الصحافة بالتدرج المنطقي الملحوظ المحمود، من خلال فيوض يراعه في مختلف الأماكن التي تتوجه إليها أنظار الطامحين صحفيًّا، وبمختلف الطرق الصحفية التعبيرية، وقد وُلي مناصب مرغوبة في رحلته بالصحافة، والآن هو رئيس تحرير مجلة إبداع المتخصصة التي جمع تاريخها الزاهر معظم أسماء المبدعين المصريين الكبار والعرب، ولا يزال إطلاله الصحفي الكثيف الفريد يغني قراءه ومعجبيه، من خلال الصحف والمجلات المصرية الكبيرة الذائعة، وغيرها من الصحف والمجلات الشبيهة في البلاد التي حولنا.
وُلِد إبراهيم أمين سيد أحمد داود، الشهير بإبراهيم داود، في قرية هورين التابعة لمركز بركة السبع بمحافظة المنوفية فى 15 سبتمبر من عام 1961، مضى الزمن سريعًا كعادته؛ وها نحن نحتفل ببلوغه الستين من العمر، غير أن الزمن وهمي في حقيقته، ونحن نحتفي بإبراهيم احتفاء راقيًا يستحقه، بعيدًا عن فكرة الميلاد، وإنما بالقرب من وجاهة وجوده بيننا، وبالتزامن مع الأشواق التي تدفعنا دفعًا إليه كلما غاب عنا لسبب قهري أو انزوى مرغمًا في ركنه الأسري لفرط مرض أو طارئ من الطوارئ، واستغل الفرصة فقرر أن يتأمل المشهد برمته من بعيد، وقلما يفعل بالمناسبة، ففي الطوارئ يعجل بإنجاز المطلوب منه بإحكام، وفي المرض الشديد يغلب إحساسه الكسول ويدنو إلينا؛ فالقرب دأبه وميزته، وبعده عن دائرته حدث نادر، دائرته التي تعج بالصحبة والكلام والمشاعر الجميلة والغناء والأطعمة والأشربة وصفو مودة الاجتماع ودفئها؛ فلا معارك خائبة على منضدة يتصدرها داود، ولا إمعان في قضايا خلافية توتر الأجواء، ولا سبيل إلى إفساد السهرات التي على شرفه، ولو تحالف أشرار العالم لإفسادها!
صدرت لإبراهيم ستة دواوين شعرية تم تجميعها فى كتاب كبير واحد عنوانه «ست محاولات»، جمعتها دار فكرة للنشر والتوزيع «2009»، وله أربعة

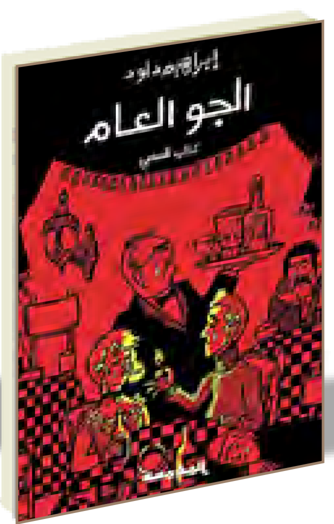
كتب نثرية هي: القرآن في مصر «1999»، خارج الكتابة «2002»، الجو العام «2012»، جميعها عن دار ميريت للنشر، وأخيرًا: «طبعًا أحباب.. جولة في حدائق الصادقين»، الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة «2019». حصد عدة جوائز أدبية رفيعة وتكريمات لم يسع إليها ولكن سعت إليه وتشرفت به.

ضمن دواوينه الشعرية، ديوانه «مطر خفيف في الخارج»، الصادر عن دار شرقيات «1993»، ومن المفارقات الطريفة أنني، ومن عرفوه معرفة وطيدة يتممون حروفي، نصفه بأنه «مطر غزير في الداخل» على معنى أنه بالغ الأثر في محيطه القريب، وهو الوصف الذي يناوش عنوانه الشهير ويحتك به احتكاكًا غزليًّا باسقًا من الجهة المقابلة!

وسط القاهرة أبلغ الأماكن التي تحفظ إبراهيم داود في الوطن، تحفظه كمثل حفظه لها، فلا يغيب عن المكان الأثير لديه، وإن له فيه معالم ومجسمات وصورًا لا تمحي مهما مرت السنون، منها لاعب الطاولة على مقهى زهرة البستان، وشارب القهوة على مقهى ريش أو الحرية أو الندوة الثقافية أو غيرها، والساهر هنا أو هناك، بحيث لا يفتقده مكان واحد ولو بولغ في فخامته ففاق النجوم الخمسة أو ضؤل ضآلة متناهية فانصرف عنه الباقون بجملتهم، وقد يخيل لمن يتابع خطى إبراهيم، ممن لا يحيطون ببساطته بالذات، أنه يملك شققًا عديدة في القاهرة، وربما عقارات بكاملها، يحسبونه يملكها ويملك أساطيل سيارات تحتها، ذلك أنه يتحرك حركة واسعة واضحة: يذهب ويعود، ويختفي ويظهر، ويستقبل أناسًا ويودع أناسًا، ويملأ أكوابًا ويفرغ أخرى، ويبدو خبيرًا بالعناوين وحركة المرور في الشوارع، كأنه الرجل صاحب الألف مفتاح والألف عربة، لا يخفف من خواطرهم بهذا الاتجاه إلا سخريته السرمدية اللاذعة من أخلاق الملاك والسماسرة، وطعنه الدائم فيمن صرفتهم دوشة الأموال عن وداعة الأحوال!

له تاريخ يوازي تواريخ الجموع، جموع المصريين في العموم، لأنه يعرفهم كأنفسهم، من أقصى شمال الوطن إلى أقصى جنوبه، ومن أبعد نقطة في شرقه إلى أبعد نقطة في غربه، وكذلك جموع الشعراء والأدباء والمثقفين والفنانين والإعلاميين، لأنه يقضي أغلبية أوقاته مع هؤلاء، مع المتحققين الكبار، ومع الموهوبين الصغار المبشرين بمستقبل باهر، ومع المحاولين أن يكونوا شيئًا ذا بال، وأكاد أن أقول: إن من لا يعرف إبراهيم داود لا يعرف الوطن، مثلما قال بعض الفرنسيين: إن من لا يعرف شارل ديجول لا يعرف فرنسا!

يصعب تمامًا تحديد الشخص الأقرب من إبراهيم، ولا تصدقوا غير هذا الكلام القطعي، فأصدقاؤه كثيرون ومتعددو الطبقات





والأحوال والسجايا، من بينهم أساطين في مجالات بالغة التأثير، ومن بينهم أناس لا ينتبه لهم أحد إلا أمثاله لحفاوته بالبشر ولو فقدوا مزاياهم الاجتماعية، أنا أنتهز فرصة الكتابة الصافية عنه وأقول مثل ما أقوله الآن؛ لأنني أصادف بشرًا يضيفون إلى قائمته العامرة أسماء أو يحذفون منها أسماء، وهو بعيد وساكت، لا يقترب ولا يكلف نفسه عناء الرد على بؤساء الظنون المتدخلين في صلب حياته.

إذا كانت سمعة المنوفية، على المستوى الشعبي، ليست بالسمعة الإيجابية بين أقاليمنا الوطنية، وهذا كلام فارغ طبعًا، نشره مغرضون ومرجفون وسذج، وتسببت فيه ظروف تاريخية، كان من المفروض ألا نؤمن بثباتها ولكن بتحولها، فهو على كل حال واحد ممن منحوا محافظتهم سمعة طيبة؛ لأنه طيب الأعماق وبالغ الكرم، والرجل يدل على أخلاق بلده بالطبع.

أسعدني الحظ بالدنو من إبراهيم، ونحن ننتمي إلى جيل واحد بالأساس، ففارق السن بيننا ضيق، لا يجاوز ثماني سنوات، أي في مجال العشرة التي اعتيد أن يحدد بها الجيل الأدبي الواحد، وإن لم يستقر المحددون على مدة واحدة، وما وجدت نفسي بحياله حيال شخص غريب عني منذ الوهلة الأولى التي لقيته فيها بالقاهرة، كنت قادمًا من بلادي الصعيدية الجنوبية، في أوائل التسعينيات من القرن الفائت، وقابلته مع جماعة من المبدعين المنتمين إلى جغرافيا منوعة في الوطن، كان الأكثر دفئًا بين الذين تعود جذورهم إلى الشمال، في الواقع لم أشعر سوى بمصريته، وكانت بيئات الآخرين صارخة فيهم، كما أن وده غير المفتعل وخفة ظله وقفشاته الذكية، قربت المسافات بيننا أكثر، ومع الوقت اكتشفت ما جعله عندي في المقدمة، وأخر من كانوا في المقدمة قبله؛ فقد تبينت، من خلاله، أن من لا يتكلم كثيرًا هو غالبًا من يفعل، وأن الذي يصبر على العداوات هو من يفوز، وأن الجرأة والحسم غالبًا ما يكونان أجدى نفعًا من الجبن عن تنفيذ القرار والتراخي في أداء المهمة.

لم أدخل عوالمه بقوة، وحافظت على مسافة بيننا، لا أقول وضعت حاجزًا، غير أن هذا شأني مع الجميع لا إبراهيم وحده؛ فمنذ صدمني اقتراب شديد من بعض الأصدقاء، في رحلة الحياة البكر، صرت حريصًا على الاقتراب المحسوب الذي لا يذوب فيه المرء في أخلائه؛ فالذوبان يحيي العشم الذي مات وبليت عظامه، وكسر الخاطر مهين باستحالة إحياء ما لا يحيا، وقد كلفني هذا الطبع كلفة عالية، جعلتني أندم، في أيام كثيرة، على عدم الذوبان في أشخاص حقيقيين مخلصين، كان مفيدًا أن أذوب فيهم، وأسمح لهم بالذوبان فيَّ، في الصف الأول من هؤلاء داود البديع، داود الذي يسأل المترجمين أحيانًا: هل للعشم مرادف في اللغات الأخرى؟! داود ذو القمصان الزاهية التي يطيرها الهواء كيمامات بيض كأنها أمارات السلام، وليس كما يطير قمصان الطغمة الباقية!!

وقف معي إبراهيم وقفة نبيلة مشكورة لا أنساها، لعله هو نسيها لكثرة ما يقف مع أصدقائه، ولا يتركهم في المحن، وقف قدر ما استطاع بطهر وبساطة، وحينها أمعن في الفضل فأشعرني أنني أنا من أقف معه لا هو من يقف معي، لم أهاتفه يومًا باكيًا ولا شاكيًا، وهذا دأبي معه ومع سواه، إنما كان يراني، حين يراني، وأنا قانع راض، غير أنه كان يشعر بحاجاتي شعورًا أكيدًا بلا تلميح، أما سواه فبينما كانوا يكلمونني في هذه الحاجات طويلًا كانوا لا يشعرون بها البتة، كمثل كلام يقتلون بواسطته

الوقت!
أنا أشعر بالفخر لأنني أتحدث عن صديق كبير بالإنصاف الواجب، وأشعر بالازدهار لانعكاس مجده الشخصي في مجدي، والرجل للأمانة تعرض للظلم في رحلته فوق ما تعرض جل المجايلين له؛ لأنه أكبر في الغنى المعنوي وأوفر حظًا في الشهرة وصحبة الأفذاذ المشاهير، أولئك الذين يدافع، بالحق، عن لمعان نجومهم الصادق، أمام الهجوم الكاسح للحاقدين والمحبطين وغير الواعين.
في جلسة خاصة للأصدقاء مرة، لم يكن هو فيها، وكان معظم الموجودين مشتركين بيني وبينه، انبرى أحدهم قائلًا، بلا مناسبة تقريبًا، إن من أراد مصاحبة إبراهيم داود فعليه أن يرضى به كما هو (!)، ومر القول بدون تعليق، غير أنني شعرت بخبث القائل وبكمية وافرة من السم دسها فيما قال بمنتهى الخفة؛ فقلت ملتفتًا إليه: ومن أراد مصاحبتك ومصاحبتي يا صديقي؛ أوليس عليه أن يرضى بنا كما يكون حالنا أيضًا؟! توتر حينها قليلًا، وسط ترقب من المحيطين بنا، واستمررت أقول: منطقك عام يا صديقي، غير أن زجك بداود في العبارة قصرها عليه وجعلها استهدافية وعدوانية، ولا يستحق صديقنا منا ذلك، صديقنا الذي يسعى إلينا ونسعى إليه، ولو كان حاضرًا ما تجاسرت على إلقاء قصيدتك القصيرة الرديئة في ذمه، وليتك خصصت الكلام عن شيء قاله أو فعله، مما لا يعجبك، وتود أن تطرحه وسطنا بموضوعية لأخذ الرأي فيه أو التماس الحكم بشأنه. تدخل الأصدقاء ساعتئذ وفضوا الكلام، غير أن صديقنا البائس ظل غاضبًا مني منذ ذلك الماضي حتى الساعة، وللأسف كمثل ما ذكرت حالًا تكون معظم الجلسات في أوساطنا المبتلاة بأمثاله، ممن لا ترتفع رؤوسهم الواطئة إلا لو انخفضت رؤوس عالية في المقابل، ولا يشتد عودهم اللين إلا لو ارتخت أعواد ذوي البأس!
في قانوني أن أجمل ما يمكننا عمله، بحيال شائعة أو تهمة أو بهتان أو وشاية أو سطر لئيم، سيما لو كان المقصود بمثل ذلك ليس موجودًا في المكان، أن نناقش المسألة فورًا بلا أدنى تأخير، وأن نقتل الكذب في مهده، قبل أن يكبر وينطلق في الآفاق على أنه هو الواقع؛ لذا حرصت يومها على وأد التلميح المشين، ولم أخبر داود أيامها ولا بعد زمنها، ولعله يتفاجأ الآن لو لم



يكن علم من سواي، لأنني أكره الفتن، ولأنني اعتدت أن أخبر الغالين بما فيه سكينة أرواحهم وسرورها لا إزعاجها وحزنها، لكنه يعلم أنه عرضة للكلام البذيء الفاحش، والافتراء الفادح، لأنه في خانة نشيطة لا خاملة، والذين في النشاط يدفعون ثمن كونهم غادروا الكهوف وأهلها!

تنقية المقولات من الكدر والشوائب، أولًا بأول، مما يليق بنفوسنا النقية جميعًا، يليق بإنسانيتنا (على المعنى السوي لكلمة الإنسانية المخترقة المنتهكة) وأما تركها بكدرها وشوائبها فيجافي هذه الإنسانية ويناقضها،



ومن العار أن يبقى الرجل ساكتًا وصديقه الذي في الغياب يتعرض للإهانة؛ لأنه هو يتعرض للإهانة وقتها، ومن العار أيضًا أن ينقل الكلام فيحدث حربًا قد لا تنطفئ نيرانها، اللهم إلا في تناول بالقلم كمثل هذا التناول، بقصد إتمام الإحاطة بموضوع الشخصية الأساسية المعروضة، ونوال الفائدة من وراء قضيتها، والشرط عدم تعيين المخطئ في الحكاية، بالاسم أو النعت، لكيلا تتجدد الواقعة برمتها ويستعيد الموقف حرارته الأولى، هكذا بالضبط يجب أن تكون قاعدة تكرار الكلام المسيء لو شئنا تكراره.

أخيرًا، فإن نجدة أوساطنا ممن يشوهون وجهها، وإن لها في نفوس البشر إعزازًا ضخمًا، نجدة حتمية، وإذا تقاعسنا عنها فقدت الثقافة بريقها وفقد الأدب فخامته وفقد الفن والإعلام تأثيرهما؛ إذ ظهر أن المجتمع الذي يضم هذه الدرر كأنه مجتمع الغابة الذي لا يرحم، ولا سبيل، في عالم يمقت الشر وإن عجز عن ردعه، إلى احترام الغابة بثعابينها وضباعها وفهودها الصيادة، وقد كان المفروض أن تخلو هذه الساحات الوديعة من الظلال الشرسة للغابات.

لو صح أن إبراهيم عمل لنفسه، في يوم من الأيام، أو التفت إلى مصالحه، بالمعنى الذي يجعل متسرعون مرتابون يتهمونه بالأنانية، فالخطأ خطأ أفهامهم لا همته؛ فحين عمل لنفسه حصن وجودهم المضطرب، وحين التفت إلى مصالحه دعم مكانتهم المتردية؛ لأنه لم يكن على الحقيقة، في أية فترة زمنية من فتراته الطويلة، يسير وحده، ولكن كان يسير وفي يديه الذين أحبهم من كل قلبه، ومن حوله الذين صادفهم في المسارات المتباينة، وكمثل الرجال الذين لا يغفلون عن الأصول، لو سمع خبرًا مؤسفًا يخص زميلًا له فإنه كان يسأل بانشغال، ولو أحس بخفوت حضور عزيز بجواره فإنه كان يتوخى الاطمئنان، كان ولا يزال، فخطاه استمر وقعها الصاخب جديدًا على الطرق، ولم يشبع إبراهيم على كثرة ما ذاق، ولم يرتو على كثرة ما شرب، ولو سئم، وهذا وارد، فإنه اعتاد أن يقوم من مقامه ليفرغ نفسه لحظات للانسجام مع نجليه ليلى وحسن لنوال أندى المدد، ثم يعينه مدده البنوي على مواصلة السير بلا ملل ولا ضجر. السلام عليه!





ثقافات وفنون

إبراهيم داود:

نحن جيل متنوع رغم مجيئنا جميعًا من بيئة ريفية متشابهة، لم نكن في حاجة إلى تكوين ميليشيات شعرية!!



تعرفت على إبراهيم داود في النصف الثاني من الثمانينيات، كنا انتهينا من دراستنا الجامعية ونرتاد أماكن تجمع الأدباء والمثقفين في وسط القاهرة، وتعرفت عليه عن قرب في الفترة التي عمل فيها في مجلة أدب ونقد، مع فريدة النقاش وحلمي سالم، حيث كنت أتردد على مقر المجلة كثيرًا.. قرأت قصائد متفرقة له في الجرائد والمجلات حتى قرأت ديوانه الأول "تفاصيل" الذي مثَّل إعلانًا عن أن "جيلنا" الشعري ليس ابنًا للتجربة السبعينية، التي بدورها كانت رافدًا من تجربة جماعة شعر، حيث المجاز الثقيل والإغراق في الغموض. ثم توالت دواويننا التي أكدت أن جيلًا جديدًا يتشكل بعيدًا عن الحاضنة التي سادت سنوات

السبعينيات والثمانينيات.

إبراهيم داود حالة شعرية وإنسانية خاصة، ينسج خيوط تجربته بفرادة لا تتقاطع مع تجارب أحد، ويكتب ببساطة عميقة –إن جاز التعبير– حين يلح عليه الشعر، وقليلًا ما تجده متورطًا في التنظير للقصيدة وجمالياتها، وفي المقابل هو منغمس في الحياة، ومختلط بالبشر من كل المستويات، ويكتب سردًا أخَّاذًا يضع فيه كل خبرته الحياتية، فلا تندهش حين تقرأ (بورتريه) فخيم كتبه عن شخص عادي، من أولئك الذين تراهم بالمئات كل يوم ولا يلفتون نظرك.

وُلد إبراهيم داود في 15 سبتمبر، وتخرج من كلية تجارة طنطا عام 1983، ثم التحق بالعمل في مجال الصحافة، فعمل في مكتب جريدة الوطن الكويتية بالقاهرة، ثم عمل سكرتيرًا لتحرير مجلة أدب ونقد بين عامي 1990 و1993، ثم عمل في مجلة الهلال بين عامي 1993 و1995، وعمل محررًا عامًّا لجريدة الدستور بدءًا من عام 1995 حتى إغلاقها، وعمل في جريدة الأهرام منذ عام 1998، وشغل فيها منصب مدير تحرير جريدة الأهرام، كما شغل منصب رئيس تحرير مجلة ديوان، ويشغل حاليًا منصب رئيس تحرير مجلة إبداع الثقافية منذ عام 2017.

له ثمانية دواوين: تفاصيل، مطر خفيف في الخارج، الشتاء القادم، لا أحد هنا، انفجارات إضافية، حالة مشي (وجمعها في كتاب

حاوره :
سمير درويش

واحد بعنوان "ست محاولات")، وله أيضًا: طبعًا أحباب– جولة في حدائق الصادقين ، يبدو أنني جئت متأخرًا، أنت في القاهرة، وكن شجاعًا هذه المرة.. كما أصدر كتبًا سردية: خارج الكتابة، الجو العام.. تم تكريمه من عدة جهات داخل مصر وخارجها، وحصل على جائزة ساوريس للثقافة في الرواية فرع شباب الكتاب عن روايته "كيرياليسون" عام 2009، وجائزة أفضل ديوان شعر في معرض القاهرة الدولى للكتاب عام 2015 عن ديوانه "أنت في القاهرة".

منذ ديوانك الأول "تفاصيل" الذي صدر عام 1989، وأنت تهتم بالتفاصيل الصغيرة، شديدة الذاتية، وببساطة الجملة والمشهد، بشكل مغاير تمامًا للقصيدة السبعينية التي كانت سائدة في هذا الوقت، التي كانت تعتمد على المجاز الثقيل.. كيف كنت ترى الشعر في هذا الوقت المبكر؟

تفاصيل هو نتاج خمس سنوات قبل إصداره، ولم أكن مشغولًا بقصيدة السبعينيين أو بأي شيء آخر، كنت أفكر بالطريقة التي كنت أكتب بها، ولا أريد تجاوز قصيدة أحد، فقط أريد التعبير عن نفسي وعن تصوراتي البسيطة عن ماهية الشعر، تفاصيل لا يمثل 20٪ من القصائد التي كتبتها ونشرتها خلال السنوات الخمس، فهناك قصائد استبعدتها لأنها كانت مشغولة بالأفكار أو غارقة في الإيقاعات وغواياتها، وأيضا ظلال قصيدة السبعينيات، وحين شرعت في ترتيب أول عمل لي، آثرت أن أنتقي ما يشبهني ويعبر عن حساسية زمني وجيلي، ولأنني أتمنى عقد صداقة مع القارئ الذي لم تهتم به قصيدة السبعينيين، وأنا متفهم أزمة هؤلاء ومحاولاتهم في التجريب والتنظير، ولكنني تمنيت ألا أكتب مثلهم.

تجربتك الشعرية منذ بداياتها حتى الآن تشير إلى الأشياء والمعاني أكثر مما تفصح: "بالأمس كنت أقيس شارعنا لكي أكسوه معنًى ما" و"أعطيته قدمي وأعطاني شعورًا ما".. إلخ، كيف أفلتت قصيدتك من "اليقين" الذي طغى على الشعر، ومن "القداسة" التي أصبغها الشعراء على أنفسهم وعلى قصائدهم؟ على ماذا راهنت؟

صدقني، الكتابة عندي تأتي بدون ترتيب، ولا تصورات مسبقة عن الشعر، يأتي الشعر لحاجة "ما" لا أستطيع توصيفها، هذه الحاجة تجعلني متوازنًا وتشعرني أن لحياتي معنى، لم أفكر في منافسة أحد، وأسعد بتجارب الآخرين، وبالتنوع في الشعر الجديد في مصر، وفي كل الأماكن التي أعمل بها أفسح المجال للآخرين، وأفرح بقصائدهم كأنها تخصني، أما أصحاب اليقين فأنا أشفق عليهم، لأنهم اكتشفوا أو في طريقهم لاكتشاف أنهم أهدروا أعمالهم في معامل ومختبرات، وأن قصائدهم مهما ارتفع صوتهم على المنصات لن تصمد أمام الشعر الصادق، الذي يعبر عن الخلل الذي أصاب البشرية، الشعر ليس بيانًا، وليس منشورًا سياسيًّا، وليس استعراض ثقافة وقراءات، وليس وجاهة اجتماعية، الشعر حاجة إنسانية ملحة، ولولاه –بالنسبة لي على الأقل– لكان مصير البشرية أسوأ مما هي عليه، لا توجد غنائم يحصل عليها الشاعر الجديد، ولكنه مطالب بالتعبير عن اللحظة التي وجد فيها، بعيد عن اللغة المقدسة والأفكار المقدسة، والتخلي عن صورة الشاعر القديم الذي عبر عن زمن آخر، ويستند السلفيون والسياسيون إلى حكمه الجاهزة، الشاعر الجديد يخوض معركة عظيمة الآن، حتى لو تجاهلها النقاد الرسميون أمثال جابر عصفور ومن على شاكلته، لأن هذا الشاعر يخوض معركة الحداثة الحقيقية بدون تعليمات، نجح في جعل اللغة الجميلة لغة علمانية رائقة، يخوض معركة الخيال.

أنت من أوائل الشعراء الذين يكتبون قصيدة أسميتها –في مقال لي– "القصيدة الهشة"، حيث تستخدم لغة شديدة البساطة، يتخللها الكثير من أسماء الإشارة وظروف الزمان والمكان، كما أنها مقتصدة جدًّا في عدد الكلمات.. كيف تنظر إلى القصيدة كبناء فني في ضوء ما قاله لي د.عبد القادر القط يومًا: إن القصيدة لا بد أن تكون طويلة لتشكل جسدها جماليًّا.

أعتقد أن الإيغال في التعقيد أسهل ما يكون، البساطة تحتاج عملًا شاقًّا، بدليل قلة أعمالي، أن أعمل على قصيدة عشرة سطور في شهر أو يزيد، الروافد التي شكلت حياتي كلها تتسم بالبساطة، ومبنية على عدم الثرثرة، أما البناء، فأنا لا أفكر فيه بشكل مسبق، كل قصيدة تقوم ببناء نفسها، ولا أملك مهارات البنائين الكبار، قصيدتي مثلي تعيش في بيت يطمح أن يكون ريفيًّا حتى لو كان في المدينة، بيت يحتوي على الأثاث الضروري فقط لكي أنام وأتمدد أمام التليفزيون.

هل تعتقد أن لعملك في الصحافة منذ منتصف الثمانينيات دخل في اقتصاد اللغة في قصائدك؟ بشكل عام؛ هل هناك أثر ما تتركه الصحافة في أعمال الأدباء سواء الشعراء أو الساردون كما يشاع؟

الصحافة أخذت من عمري أكثر مما أعطتني، ولكنها دربتني على الاستحابة، وجعلتني في وسط الحياة، ليس فقط في مصر، ولكن في العالم كله، الصحافة لا تصنع ذاكرة، هي طبلة من ورق، ولكن أثرها الآني ضروري للتأريخ، هي مأزومة منذ سنوات لأسباب مفهومة، والصحافة الثقافية محاصرة، لأن القائمين على الصحافة لا يقدرون أهمية الثقافة والإبداع، عملت في أكثر من مكان، وأفضل فترات كتابة الشعر عندي، هي الفترات التي كنت فيها أعمل ساعات أكثر، الصحافة رغم كل شيء أقرب المهن إلى عمل المبدع، والصحافة المصرية تاريخيًّا أسسها أدباء ومبدعون، وهي الآن تحارب الأدباء والمبدعين.

اقتصادك الشديد في الشعر يقابله فيض من البوح الحميمي في السرد، خاصة في تلك الحكايات والبورتريهات

التي تكتبها عن أناس قابلتهم في فترات مختلفة من حياتك، المشهورون والمغمورون البسطاء على السواء.. هل تنوي كتابة أعمال سردية أخرى مثل "خارج الكتابة" و"الجو العام"؟

ألجأ إلى السرد في الأوقات التي يعاندني فيها الشعر، هو يساعدني على استعادة المناطق التي يأتي منها، السرد يأتي من مناطق شعرية، ولست مضطرًا للاختزال، أكون على راحتي وأنا أتأمل علاقات البشر التي يحملها الشعر، وأكون سعيدًا وأنا أكتشف محبتي للذين أستدعيهم، ولا أهتم بتصنيف نوع هذه الكتابة، فقط أريد أن أحكي لصديق ما عن بشر أرى أنهم يستحقون تخليد ذكراهم، وأن وجودهم في الحياة، أو على هامش الحياة، يشعرني بالونس، وسعيد لأنهم في حياتي.





أنت صاحب مقولة "نحن جيل الحلول الفردية"، في مواجهة جيل السبعينيات الذي انتظم شعراؤه في جماعتي إضاءة 77 وأصوات.. لماذا لم تجذبك هذه الجماعات رغم قربك الشديد -في هذا الوقت- من أبرز شعرائها؟ وكيف توصلت مبكرًا إلى هذه النتيجة التي ستكبر بعد ذلك لتصير طريقًا للشعر وللأدب عامة حتى الآن؟

نحن جيل أجمل ما فيه التنوع، لم يوجد شاعر فينا يشبه الآخر، رغم مجيئنا جميعًا من بيئة ريفية متشابهة، لم نكن في حاجة إلى تكوين ميليشيات شعرية، لأننا فرادى في الحياة، ولا يوجد لأي منا كفيل شامي أو خليجي أو حكومي أو أوروبي، كل واحد صنع لنفسه اسمًا وسيرة، والتاريخ لا يظلم أحدًا، جيلي إلى الآن لم يتوقف عن الكتابة، وتصفو الأصوات أكثر مع التقدم في العمر، عكس الجيل السابق، باستثناءات قليلة، جيل الثمانينيات حورب من الجميع ولكنه غير شكل الكتابة في مصر، ولم تنجح محاولات تهميشه.

أنت من الشعراء المقلين جدًّا، أصدرت ثماني

الكتابة عندي تأتي بدون ترتيب، ولا تصورات مسبقة عن الشعر، يأتي الشعر لحاجة "ما" لا أستطيع توصيفها، هذه الحاجة تجعلني متوازنًا وتشعرني أن لحياتي معنى، لم أفكر في منافسة أحد، وأسعد بتجارب الآخرين، وبالتنوع في الشعر الجديد في مصر، وفي كل الأماكن التي أعمل بها أفسح المجال للآخرين، وأفرح بقصائدهم كأنها تخصني.

مجموعات شعرية في حوالي ثلاثة وثلاثين عامًا، غير أن دواوينك الأخيرة متباعدة زمنيًا.. كيف يأتيك الشعر؟ ومتى تقرر أن تمسك لحظة ما وتكتبها؟

الكتابة عندي رزق، وغالبًا أكون في حالة كتابة قصيدة، كيف تُكتب؟ ومتى؟ أنا لا أعرف، وأعتقد أن الشعر مع التقدم في العمر يزداد صعوبة، ولكنه حين يأتي، يأتي ومعه العمر كله.

قضيت وقتًا طويلًا في حياتك المهنية تعمل في المجلات الأدبية، منذ كنت سكرتيرًا لتحرير "أدب ونقد" فى الفترة بين 1990 حتى 1993، ثم عملت فى مجلة الهلال فى الفترة من 1993 الى 1995، ثم رئيسًا لتحرير مجلة "ديوان"، ورئيسًا لتحرير مجلة "إبداع".. ما تقييمك للمجلات الأدبية والثقافية التي تصدر من مصر؟ وهل تغطي المشهد بشكل أمين؟

طبعا مصر تستحق عددًا أكبر من المجلات، لمكانتها ولوفرة مبدعيها، وأشفق على من يتصدى للعمل العام في هذا المجال، لقلة الإمكانيات أولًا، لعزوف كثيرين عن المشاركة والاشتباك، ظنًّا منهم بأنه لا جدوى من هذا، ولكني مؤمن بأن إشاعة المناخ الإبداعي عمل نبيل، ومفيد للثقافة المصرية، ولمصر نفسها، حتى لو كان عدد المستهلكين لهذه المجلات والمواقع أقل مما ينبغي، ولأول مرة في مصر تجد أن القائمين على المجلات لا يملكون سلطة الأجيال السابقة، وهذا تطور عظيم، وبداية عمل جماعي سيثمر في المستقبل.

أخيرًا.. وقد بلغت الستين، ما هي خططك المستقبلية في الكتابة والحياة؟ هل تعتبر الستين مفصلًا مهمًّا في حياتك؟

أحلم بالتفرغ للكتابة، ولكن كيف؟ قُدِّر علينا نحن أبناء الفقراء العمل من أجل لقمة العيش، تعرف أن خسائر التقاعد جسيمة، ويجب تعويضها بمزيد من العمل، وأنا لا أتخيل نفسي لا أعمل ○



لوحة للفنان
عادل السيوى

برنامج مجلة الكاتب المصري

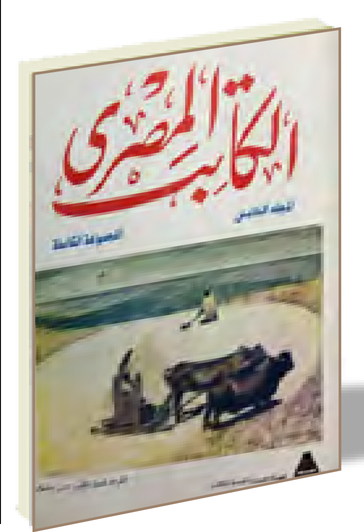


طه حسين

يقال إن الشعب المصري أول من كتب بالقلم، واتخذ الحروف رموزًا للكلام الذي يؤدي عن القلوب والنفوس والعقول ما يثور فيها من العواطف، و ما يضطرب فيها من الأهواء، وما يخطر لها من الآراء.

وقد اتخذت هذه الدار من الكاتب المصري القديم اسمًا لها وشعارًا، واتخذت هذه المجلة التي تصدرها هذه الدار من الكاتب القديم اسما لها وشعارًا أيضًا. وهذه المجلة تستمد برنامجها وخطتها وسيرتها من تاريخ مصر القديم والحديث، ومن المهمة التي نهضت بها مصر منذ شاركت في الحضارة الإنسانية العامة.

فمصر بلد من بلاد البحر الأبيض المتوسط، أتاح لها مركزها الجغرافي أن تمتاز بين بلاد الشرق الأدنى بثروتها وقوتها وثقافتها، وأتاح لها هذا المركز الجغرافي وما قدر لها من اعتدال الإقليم ألا تكون أثرة ولا منحازة إلى نفسها ولا منقطعة الصلة بغيرها من أقطار الأرض قريبها وبعيدها؛ فهي تعطي مما عندها، وتقيم حياتها كلها على هذا الأخذ والعطاء. وهي من أجل ذلك نهضت بمهمة التوسط بين الشرق والغرب في شؤون الثقافة والسياسة والاقتصاد.



سبقت إلى التعاون الثقافي مع الأمم المتحضرة القديمة ومع الأمة اليونانية خاصة ثم مضت في هذا التعاون مع روما كما مضت مع أثينا من قبل. ثم استأنفته مع دمشق وبغداد وقرطبة، وهي الآن تمضي فيه مع بلاد الشرق كله ومع بلاد الغرب كله. تنقل إلى الشرق خير ما عند الغرب من المعرفة، وتؤدي إلى الغرب خير ما عند الشرق من تراثه الثقافي الخالد العظيم.

ولن تستطيع مصر أن تتحول عن هذه الطريق التي رسمها لها التاريخ، ولا أن تستعفي من هذه المهمة التي فرضتها عليها القرون.

وهذه المجلة لا تريد إلا أن تكون أداة من أدوات مصر لتحقيق هذه المهمة، ووسيلة من وسائلها للنهوض بهذا الجانب الخطير.

فهي ستكون صلة ثقافية بأدق معاني هذه الكلمة وأرفعها بين

الشعوب العربية أولًا وبين هذه الشعوب وأمم الغرب ثانيًا.
ولكل أدب حي مقومان أساسيان، يكفل أحدهما له الثبات والاستقرار، ويكفل ثانيهما له النمو والتطور والارتقاء.
فهذه المجلة ستحرص أشد الحرص على العناية بهذين المقومين للأدب العربي، فتعني بقديم هذا الأدب تدرس تاريخه وتكشف أسراره وتحيي آثاره. وتعني بالأدب الحديث الذي ينتجه المتازون من كتاب الشرق العربي تذيعه وتدرسه وتنقده وتشجعه وتجعله غذاء لعقول العرب وقلوبهم وأذواقهم، وتهيئه لعقول غير العرب من الأمم الأخرى المتحضرة بحيث يمكن أن ينتقل إلى اللغات الأوروبية المختلفة.
ولعل هذه المجلة نفسها أن تنقل مختارات منه إلى هذه اللغات وتذيعها في الشرق والغرب بين حين وحين. وتعني مع هذا كله بالآداب الأجنبية، تعرفها إلى القراء العرب بالدرس والنقد أو التحليل، وتنقل إليهم منها أطرافًا صالحة ترجو أن يجدوا فيها النفع والمتاع.
وستأخذ هذه المجلة نفسها بقوانين لن تحيد عنها مهما تكن الظروف. أحدهما الشدة على نفسها وعلى كتابها وقرائها فيما تنشر وما تنقل من الفصول، فلن تقدم إلى قرائها إلا هذا الأدب الذي ينفق صاحبه في إنتاجه الجهد العنيف والوقت الطويل، وينفق قارئه في إساغته من الوقت والجهد مثل ما ينفق منتجه. فلن يعرِّض الأدب العربي لخطر التفاهة والابتذال شيء كهذا الإنتاج السريع، وهذا الاستهلاك السريع. فالأدب فن يحتاج كغيره من الفنون الرفيعة إلى أناة الكاتب وتأنقه واحتفاله، وإلى تمهل القارئ وتأمله وتدبره. ولا بد من أن تأخذ الأجيال العربية المعاصرة بالأناة في الإنتاج الفني وفي الاستهلاك الفني أيضًا.
القانون الثاني هو الحرية الواسعة الكاملة السمحة فيما تنشر وفيما تختار من آثار القدماء والمحدثين، ومن آثار الشرقيين والغربيين، ولا تنظر في ذلك إلا إلى الفن الخالص وإلى قيم الثقافة العليا وما يحقق التعارف والتواصل بين الذين يمثلون هذه الثقافة من رجال الأدب والعلم والفن.
وهي تنظر إلى أمس، وتنظر إلى اليوم، وتنظر كذلك إلى غد. فستنشر ما يحيي الأدب القديم، وستنشر ما يقوي الأدب الحديث، ولكنها في الوقت نفسه ستعتني بهؤلاء الشباب الذين يجربون أنفسهم ويحاولون أن يشاركوا في الإنتاج الأدبي، فستفسح لهم مكانًا رحبًا بين صفحاتها، وستتلقاهم رفيقة بهم مشجعة لهم، ولكن قاسية عليهم في النقد والاختيار.
فالشباب في حاجة إلى التشجيع الخالص والرفق، ولكنهم في حاجه كذلك إلى التمرين والنقد. ويوشك التشجيع الخالص أن يكون تغريرًا، كما يوشك النقد الملح المسرف في العنف أن يكون تثبيطًا للهمم. وخير الأمور أوسطها.
وستعتني هذه المجلة بأن تعرض على الشرقيين آثارهم عرضًا قوامه النقد الخالص للفن والحق. وبأن تعرض عليهم خلاصات حسنة للحركات الأدبية في أوربا وأمريكا. لن تقصر عنايتها على أدب دون أدب، ولن تؤثر باهتمامها ثقافة دون ثقافة، ولكنها ستفتح الأبواب على مصاريعها للتيارات الأدبية والثقافية من أي وجه تأتي وعن أي شعب تصدر وفي أي لغة تكون. ذلك لأن العلم والفن والأدب أمور تحب لنفسها، وتتلقاها العقول والقلوب كما هي، فتسيغ منها ما تسيغ، وتنبذ منها ما تنبذ وتنتفع بها على كل حال.
وكما أن هذه المجلة لن تؤثر بعنايتها شعبًا دون شعب فهي، كذلك، لن تؤثر بعنايتها فريقًا من أدباء العرب دون فريق. وهي على هذه السماحة حريصة أشد الحرص، تريد أن ترفع الأدب عن هذه الخصومات التي تثيرها منافع الحياة العاملة العاجلة بين الناس. فهي إذن لا تنحاز إلى طائفة، ولا تتعصب لمذهب، ولا تقيد نفسها إلا بحقوق مصر والأمم العربية في الكرامة والعزة والحياة الصالحة التي لا يشوبها نقص ولا هوان.
هذه هي الغاية التي نسعى إليها، والوسائل التي نسعى بها، والعهد الذي نعطيه على أنفسنا. ونحن واثقون بأننا سنجد من المثقفين كلهم في الشرق العربي كله ما يلائم هذه الغاية وهذه الوسائل وهذه النية الخالصة من ثقة وعون وتأييد ●

هدى شعراوي..
سيدة لكل العصور



د.عصام الدين
عارف فتوح

لا شك أن من أهم منجزات القرن العشرين، كان ظهور الحركات النسائية وانتشارها في جميع أنحاء العالم. وقد نالت المرأة بالفعل، وبعد صراع مرير وجهد جهيد ضد قوى الرجعية والتخلف، قدرًا من الاستقلال لتحقق بعض النجاحات سياسيًّا واقتصاديًّا واجتماعيًّا.

لم يعد «تعليم البنات» يمثل خرقًا للعادات والتقاليد، بل حقًّا مكتسبًا نالته المرأة في أغلب دول العالم. ونافست المرأةُ الرجلَ في جميع مراحل التعليم، بل وتمكنت من الحصول على أعلى الدرجات العلمية مكانة، وتبوأت مراكز قيادية، فاحتلت مجالس القضاء، وفازت في الانتخابات، بل ووصلت إلى سدة الحكم في الكثير من البلدان.

لم يكن قاسم أمين أول من تعرَّض بجسارة لقضية المرأة، وربط بينها وبين القضية الوطنية، ومطلب الاستقلال السياسي من الاستعمار الإنجليزي الجاثم فوق صدر الأمة. فكان رفاعة الطهطاوي، بل والشيخ محمد عبده ذاته، من أهم المفكرين ممن دعوا لضرورة فتح مجالات التعليم، بل والعمل، أمام المرأة المصرية والاحتياج لمساهمتها الفعالة في نهضة الأمة بأسرها.

تعرضت دعوة قاسم أمين لهجمة شرسة من الفكر السلفي الإظلامي، الذي رأى في تلك الدعوة تحديًا للهيمنة الذكورية بمقولة إن المرأة قد اكتسبت عن طريق التراث الإسلامي مكانة



هدى شعراوي

متميزة، لا تضاهيها، بحال من الأحوال، المرأة الغربية. إلا أن واقع المرأة في بدايات القرن العشرين كان يظهر بجلاء تدني مكانة المرأة العربية عامة، والمصرية خاصة، بقصر دورها الاجتماعي على الانجاب وخدمة الرجل. كان ميلاد الفتاة في حد ذاته مدعاة لامتعاض العائلة، بل ومهددًا المرأة بأن يتخذ الرجل إجراءات شرعية ضدها، وخاصة إذا لم تمده بالذكر المأمول والمنتظر، لتصبح عرضة للطلاق، أو لاتخاذ الزوج لزوجة أخرى قادرة على إمداد الأب بمن يحمل اسمه، ويرث ما قد يخلفه من ثروة.

وقبل أن تصل الطفلة إلى العاشرة من عمرها، يتم ختانها بعملية بربرية، غالبًا ما كانت توكل إلى القابلة، أو حتى حلاق الصحة، مما يعرض حياتها ذاتها إلى أخطار جسيمة، ناهيك عن العقد النفسية، التي غالبًا لا تبرأ منها طوال العمر. وتحرم الفتاة بالطبع من التعليم، أو مجرد الاحتجاج على مثل هذا الواقع، بل يكون من الواجب عليها الامتثال للدور المنوط بها كخادمة، لا تتقن إلا العمل المنزلي، وكعروس رجل يرضى عنه الأب، يفرض عليها فرضًا. وتمضي المرأة حياتها ما بين المخدع والمطبخ، لا يتاح لها الخروج من منزل والدها إلا إلى منزل زوجها، الذي لا تفارقه إلا إلى القبر، بل ولا مكان لها في جنة اللّه الموعودة إلا برضاء الرجل ومباركته.



نبوية موسى

أما بالنسبة للمرأة الريفية، فلا شك أن مسئولياتها وواجباتها تتضاعف، فهي عماد المنزل الريفي، والمسئولة الأولى عن كل احتياجاته، من مأكل وملبس وتمريض ورعاية للأطفال، فيبدأ يومها بسد احتياجات البيت من الماء، برحلة أو رحلات لمصدر الماء، وجلبه في «بلاليص»، أبعد ما تكون عن رقصاتٍ الفرق الشعبية، التي تزخر بها الأفلام العربية منذ بداياتها الأولى، مظهرةً سعادة المرأة بالقيام بكل تلك المهام في بشر وسرور. وعلاوة على تزويد الفلاح بوجبة غذائه الأساسية، فقد يطلب منها المشاركة في جمع المحصول أو مكافحة الآفات الزراعية، والعناية بالدواجن والماشية. هذا وسلوك المرأة –دائمًا وأبدًا– قيد الرقابة، حيث إنها مهددة بالعيب من ناحية والحرام من ناحية أخرى، فجسدها عورة، وصوتها عورة، بل وحتى اسمها عورة، تعرض شرف الرجل وقوامته للقيل والقال لما جبلت من نقص في الذكاء، وسوء تقدير مما يجعلها عرضة لإغواء الشيطان.

يردد دعاة التخلف، إلى يومنا هذا، أن الحركة النسائية العالمية ما هي إلا مؤامرة غربية صليبية، تستهدف الأمة ومجموعة قيمها الأصيلة، وهذا بالطبع يتنافى تمامًا مع الدور التنويري الذي لعبته رائدة الحركة النسائية في مصر والعالم العربي، بل وساهمت في نشره في العالم أجمع، امرأة مصرية مسلمة، عملت طيلة حياتها على الارتقاء بالمرأة من الظلم والإجحاف، ورأت في الدين الحنيف نزعة تقدمية إنسانية، تتيح للمرأة في المجتمعات العربية الارتقاء والتطور، والمساهمة في خلق عالم جديد.

وللأسف، فالهجوم على هدى شعراوي (1878– 1947)، ومحاولة التقليل من الدور الذي لعبته في التاريخ الفكري لهذه الأمة، لم يقتصر على اليمين الرجعي المتحجر، بل وشمل الفكر التقدمي اليساري، الذي رأى فيها الإقطاعية الرجعية، متناسيًا كيف استثمرت ثروتها في تمويل المشاريع الخيرية، من مدارس للفتيات، ومراكز تدريب، ومبرات ومستشفيات، كان لها أكبر الأثر في إحداث تغيرات اجتماعية واقتصادية بعيدة الأمد.

الهجوم على هدى شعراوي ومحاولة التقليل من الدور الذي لعبته في التاريخ الفكري لهذه الأمة، لم يقتصر على اليمين الرجعي المتحجر، بل وشمل الفكر التقدمي اليساري، الذي رأى فيها الإقطاعية الرجعية، متناسيًا كيف استثمرت ثروتها في تمويل المشاريع الخيرية، من مدارس للفتيات، ومراكز تدريب، ومبرات ومستشفيات

ولعل شعراوي كانت من أوائل الداعين لمكافحة الهيمنة الاقتصادية الإنجليزية على مقدرات البلاد، بالدعوة الناجحة لقيام بنكٍ مصريٍّ برئاسة طلعت حرب، بالمشاركة مع أخيها، فتبوأت مركزًا مرموقًا في أول مجلس إدارة له.

كان خلع هدى شعراوي للحجاب علانية وأمام المئات من سيدات مصر عند استقبالها لدى عودتها من الخارج، رمزًا فعَّالًا لانتهاء عهد وبداية واعدة لحركة نهوض لم تستكمل حتى اليوم. ومن المهم أن نلاحظ هنا أن الزعيم الوطني سعد زغلول قد أبدى تأييده لقرار هدى شعراوي، بل وقد حث زوجته الفاضلة السيدة صفية للانضمام لهدى شعراوي وسيزا نبراوي، إلا أن صفية زغلول جبنت وتقاعست في آخر لحظة عن الانضمام إليهن.

كما نظمت هدى شعراوي أكبر مظاهرة نسائية في العالم العربي والإسلامي في التاريخ، وواجهت بصدر مفتوح، وتحدٍّ واضح بنادق الجنود الإنجليز.

II

ولدت نور الهدى محمد سلطان الشعراوي عام 1879 في مدينة المنيا بصعيد مصر، وانتمت إلى أسرة أرستقراطية واسعة الثراء والنفوذ. كان والدها، محمد سلطان باشا، رئيس مجلس النواب المصري، وكان الباشا مقربًا للخديو توفيق وناصحًا له، وأخذ الباشا على عاتقه محاولة التوفيق بين الخديو من ناحية، وممثلي الحركة العرابية بالجيش من ناحية أخرى. إلا أن سلطان باشا قد خُدِعَ –بإيعاز من الخديو الخائن– بأن التدخل الإنجليزي العسكري في مصر، ما كان إلا لضرب ثورة عرابي، وتأمين العرش لتوفيق. وقد صدم الباشا بعد أن تأكد أن ما وراء ما حدث، كان نية القوات الإنجليزية لاحتلال البلاد والتحكم في مقدراتها السياسية والاقتصادية.

أدى الإحباط بذلك الوطني إلى الهجرة إلى أوروبا وتدهور حالته الصحية إلى أن وافته المنية، وورثت هدى تلك الروح الوطنية عن أبيها، فكان عنوان كفاحها السياسي طوال عمرها تحقيق الاستقلال، بل ولامت الزعيم الوطني أحمد عرابي ذاته على نكبة الاحتلال.

أما والدة هدى –إقبال هانم– ذات الأصول القوقازية، سيدة المنزل الذي شاركتها فيه حسيبة، الزوجة الأولى لسلطان باشا، فقد تولت زمام الأسرة الصغيرة، رافضة فكرة الزواج ثانية بعد وفاة زوجها، على الرغم من جمالها وثرائها وصغر سنها. وامتازت الطفلة هدى بذكاء حاد وتعطش للعلم والمعرفة، وكراهية الظلم، وعطف على المحتاجين والفقراء منذ نعومة أظافرها. وحفظت هدى القرآن الكريم وهي دون العاشرة، كما تعلمت التركية، وكان لديها ميل شديد لتعلم النحو والصرف، والنهل بكل ما

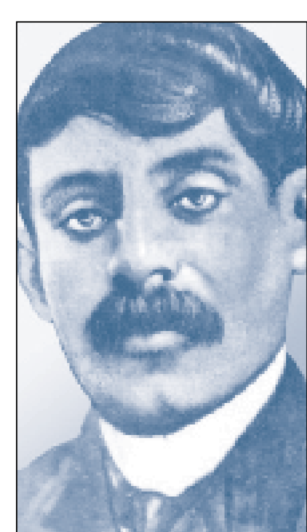
كان أخيها الأصغر يتلقاه من علم ومعارف على أيدي مدرسيه الذين لم يمانعوا في تلبية طلب تلك الطفلة النجيبة.
صدمت هدى حين منع مربيها مدرسيها من الاصغاء إليها قائلًا، وما الجدوى إذ أن العائلة لا تنتوي عملها أفوكادو في المستقبل. وقد نرى في أثر تلك المقولة لسعيد أغا البذرة الأولى لتمردها واتخاذها للدفاع عن المرأة رسالة وهبت حياتها لتحقيقها: «وقد أثرت هذه الصدمة الجديدة في نفسي تأثيرًا شديدًا، وبدأ اليأس يتسرب إلى قلبي ويتولاني الملل حتى أهملت دروسي، وصرت أكره أنوثتي، لأنها حرمتني متعة التعليم وممارسة الحياة الرياضية التي كنت أحبها، كما كانت تحول بعد ذلك بيني وبين الحرية التي كنت أعشقها..» (مذكرات، ص29).
فوجئت الطفلة بقرار والدتها بتزويجها من وصيها علي باشا شعراوي، حفاظًا على ثروة العائلة، متجاوزة تمامًا فارق السن، وكونه متزوجًا وأبًا لأطفال في عمرها، ولم تكن قد تجاوزت الثالثة عشرة من عمرها. فأذعنت الطفلة لرغبة العائلة، عملًا بنصيحة سعيد أغا، الذي همس في أذنها: «أتريدين إغضاب روح والدك والقضاء على والدتك المريضة.. إنها في غرفتها تتلوى على سرير المرض وتبكي.. وربما لا تحتمل الصدمة إن أنت رفضت» (مذكرات، ص50).


الأميرة فاطمة إسماعيل


سيزا نبراوي

صفية زغلول

لم تسعد هدى، أو حتى عريسها المسن، بهذا الزواج، إذ قرر العودة إلى زوجته الأولى بمجرد انجابها طفلًا جديدًا، فانفصلا لفترة بلغت سبع سنوات، كان لها أكبر الأثر في تكوين هدى نفسيًّا وعلميًّا. وكان من الطبيعي -إذًا- أن تتصدر قائمة اقتراحاتها لتشريع جديد، بأن تضع في سلم أولوياتها منع تعدد الزوجات إلا بأمر قاضٍ من ناحية، وتحديد سن أدنى لزواج الفتيات في مصر، والإصرار على فترة خطوبة كافية تتيح لكل من طرفي الزواج المعرفة بالآخر.
استمتعت هدى كامرأة متزوجة بقدر كبير من الحرية لم يكن قط متاحًا لها من قبل، فتعلمت اللغة الفرنسية، ونهلت من آدابها، وأتقنت العزف على آلة البيانو، وتلقت دروسًا في اللغة العربية عن طريق شيخ أزهري، كما تعرفت وصادقت العديد من السيدات، مثل عديلة هانم نبراوي، التي عرّفتها على الفنون، وصاحبتها إلى دار الأوبرا، وتبنت هدى بعد وفاة عديلة هانم ابنة الأخيرة سيزا نبراوي، التي أصبحت فيما بعد مساعدتها الأولى، ورفيقتها ما تبقى لها من العمر.
صادقت هدى شعراوي أيضًا العديد من السيدات الفرنسيات اللائي شاركنها اهتماماتها الأدبية والفنية، وقررت هدى شعراوي خلال تلك الفترة الحصول على إذن من والدتها بأن تقوم بشراء حوائجها من المحلات الكبرى، بل وأقنعت والدتها بالفائدة الكبرى لزيارة المحال، وكانت من أولى السيدات


قاسم أمين



طلعت حرب

سعد زغلول

في اتخاذ هذه الخطوة.
تدل جميع الشواهد على أن هدى لم تكن ترغب كثيرًا في العودة لزوجها علي باشا شعراوي، إلا أنها قد وافقت –شبه مرغمة– على العودة إليه، بعد ضغوط هائلة من جميع معارفها وأصدقاء العائلة، وبالذات من والدتها وأخيها محمود، الذي كان قد أقسم ألا يعقد قرانه إلا بعد أن تستأنف هدى شعراوي حياتها الزوجية بطريقة طبيعية.
ومن الواجب أيضًا أن نشير إلى أن علي شعراوي باشا كان خير معين لهدى شعراوي باقي عمرها، إذ أدرك مبكرًا رجاحة عقلها، وبُعد نظرها، فاعتبرها مستشارة فكرية وسياسية له، وقد كان النائب الرسمي للزعيم الوطني سعد زغلول، كما كان سخيًّا في تأييده لكل المشروعات التي تبنتها هدى شعراوي بالمال، وفي دعمه عن طريق اتصالاته بكبار المسئولين، لتوفير القاعات اللازمة بالقاهرة لاستضافة كافة الاحتفاليات التي كانت تدعو إليها.
وعلى الرغم من انتماء هدى شعراوي طيلة حياتها للطبقة الأرستقراطية، إلا أن ذلك لم يصرفها يومًا عن معاينة حاجة الفقراء والمحتاجين، والتعاطف معهم، ومع الأثر المدمر للفقر والجهل والمرض الذي كان يتهدد الآلاف من الأسر المصرية والمرأة المصرية على وجه التحديد. كما تعاطفت هدى شعراوي مع المتسولين، ما بين ضرير وأعرج ومقعد ومريض، بل إنها خصصت معاشًا شهريًّا لرجل مبتور الساق استمر إلى ما يقرب من الأربعين عامًا.

فكان من الطبيعي، إذًا، أن تتجه تلك المرأة بكل ما وهبت من ذكاء ومقدرة على الإقناع، إلى الأعمال الخيرية، وخاصة التعليم والصحة، مع التركيز على شتى قضايا المرأة التي رأت أنها بحاجة شديدة إلى فكر جديد يتطلب إعادة النظر في العادات والتقاليد، بل وفي مجال التشريع، إن كان لهذه الأمة أن تنجح في القضاء على الاستعمار والاحتلال الإنجليزي، وتبدأ في اتخاذ أولى الخطوات تجاه نهضة نسائية، تساهم فيها المرأة بنصيب وافر في اقامتها، جنبًا بجنب مع الرجل.
باءت أولى محاولات هدى شعراوي لإقامة تجمع نسائي عن طريق انشاء نادٍ لسيدات مصر، ليكون مقرًا لندواتهن وممارساتهن للرياضة، بالفشل. كما أن معارضة الرجال –بل وبعض النساء أيضًا– لمثل هذا المشروع الراديكالي، الذي رأوا فيه خروجًا بالغ الخطورة على العرف والتقاليد، لم يثن هدى شعراوي عن المحاولة.
لم تشغل رائدة الحركة النسائية في مصر طوال رحلة كفاحها أية مناصب وزارية أو وظيفية، إلا أنها كانت تتمتع بصفات قيادية وإدارية وتنظيمية فذة، ندر تواجدها عند أعظم المستوزرين والمستوظفين من أبناء جيلها، وقادة الرأي والفكر في مصر خلال قرن بأكمله. فكانت لدى شعراوي قدرة فائقة على خلق التحالفات، وتنظيم الحملات، وساعدت معرفتها باللغات

الفرنسية والتركية والإنجليزية في نجاحها المنقطع النظير في الانتقال من جهودها الحثيثة للعمل التطوعي والخيري، إلى التبشير بآراء النخبة من سيدات المجتمع في السياسة والتعليم عن طريق المقالات الصحفية والمحاضرات العلنية التي تولت بنقلها من الصالونات إلى المجال العام، فأصبحت أيقونة للحركة النسائية، ومحاضرة فذة من الطراز الأول، ومصدرًا رئيسيًّا لشئون المرأة، وداعية لاكتساب المزيد من الحقوق الاجتماعية والسياسية، واقتحام مجالات لم يكن للمرأة المصرية أي نصيب في ولوجها والعمل بها.

كانت هدى شعراوي في سن الأربعين عام 1918، حين تحدثت علنًا لأول مرة بمناسبة إحياء ذكرى رائدة من أهم رائدات الحركة النسائية المصرية، السيدة ملك حفني ناصف، التي عرفت بلقب «باحثة البادية»، وكانت هدى شعراوي قد تعرفت، عن طريق صديق زوجها علي بك بهجت، بمارجريت كيلمان، المحاضرة في شئون المرأة خلال زيارتها لمصر. وطلبت إليها أن تلقى محاضرة عن أحوال المرأة في الشرق والغرب بمنزل خيري باشا، وهو المنزل الذي أصبح فيما بعد الجامعة الأمريكية بالقاهرة، فلقيت نجاحًا وتقديرًا لم يكن أيًّا من السيدتين أن تحلم به.

كانت هدى شعراوي بالطبع من أشد المتحمسات لفكرة انشاء أول جامعة مصرية تضم كليات مختلفة، كما هو الحال في الدول الأوروبية المتقدمة. وعلى الرغم من محاربة المعتمد البريطاني اللورد كرومر، المعارض لكل مجهود يبذل في تقدم البلاد، إلا أن حملة التبرعات التي قادتها بسخاء الأميرة فاطمة، كريمة الخديو إسماعيل، مفتتحة سيلًا من التبرعات، أيدها أهم مفكري مصر في تلك الحقبة، من أمثال أحمد لطفي السيد، وسعد زغلول، ومصطفى كامل، وغيرهم.

قبلت باحثة البادية أن تكون من أوائل المحاضرات بالجامعة، وتبعتها ميّ زيادة، بل وهدى شعراوي نفسها، خلال سنواتها الأولى. كما تعاونت مع كل من أستاذ الجيل أحمد لطفي السيد، وعميد الأدب العربي د.طه حسين، في قبول أول دفعة من خريجات المدارس المصرية، بل وأشرفت على سعي المتفوقات منهن إلى الالتحاق بالبعثات الدراسية إلى الدول الأوروبية للحصول على درجات عليا.

أنشأت هدى شعراوي الاتحاد النسائي المصري وترأسته، فأخذ في النمو والانتشار، ليصبح الاتحاد النسائي العربي. وكان من الطبيعي أن تُدعى هدى شعراوي لحضور أول مؤتمر دولي للمرأة أقيم بروما، والذي حضرته بصحبة نبوية موسى، وسيزا نبراوي، حيث التقين بموسوليني، وشاركن في وضع أهم قرارات المؤتمر، ومنها المطالبة بمساواة المرأة بالرجل في كل الحقوق السياسية، وتقييد حق الرجل المطلق في الطلاق، وإتاحة الاختلاط بين الجنسين في مرحلتي الحضانة والابتدائي.

كما واظبت هدى شعراوي حضور المؤتمرات النسوية الدولية بتركيا، حيث الزعيم التركي أتاتورك، معربة عن إعجاب وشكر سيدات مصر بحركة تحرير المرأة التي قادها في تركيا.

رأى الشعب المصري في هدى شعراوي سفيرة نهضته، ورمزًا لتطلعاته في الاستقلال، واكتسبت تأييدًا عربيًّا ومصريًّا بمقالاتها ودفاعها عن قضايا وطنها من الوحدة بين مصر والسودان، إلى رؤيتها المبكرة للخطر الصهيوني تجاه فلسطين والعالم العربي، الذي شغل أيامها الأخيرة، إذ توفيت أثناء كتابتها لبيان تطالب فيه جميع الدول العربية لأن تقف صفًّا واحدًا في قضية فلسطين.

تمثل رحلة تلك السيدة العظيمة من مصر سجلًا فريدًا يشهد بأصالة الفكر، وعظمة المرأة المصرية. فكانت بحق سيدة عربية لكل العصور ○

الهوامش:

* أستاذ الأدب، قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

– هدى شعراوي، مذكرات هدى شعراوي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة (2013).



أشرف البولاقي

متاهة الكتابة ومتاهة التلقي.. قراءة في المجموعة القصصية «المتاهة» لمريم مصلح

«المتاهة»، مجموعة قصصية صادرة عن دار الربيع، في أكثر من مائة صفحة من القطع المتوسط، تتضمن أربعين قصة قصيرة، لمؤلفتها مريم مصلح، ومعظم قصص المجموعة قصيرة، دون أن يعني ذلك انتماءَ المجموعة لِما يسمّى بفن «القصة القصيرة جدًا»، وأطولُ قصص المجموعة هي القصة الأولى «وصفوا لي الصبر»؛ من ص7 إلى صفحة 20 وأقصرُ قصص المجموعة قصة «موسيقى القلب» ص81 والتي تكونت من ثلاثة سطور 26 كلمة، ولا يمكن الزعم أن هناك خيطًا سرديًّا واحدًا يربط بين قصص مجموعة «المتاهة»، فكلها قصص متباينة الفضاءات والدلالات والإحالات.. ولغةُ السرد في المجموعة تكشف عن خبراتٍ قليلة في عالم السرد، والمقصودُ بلغة السرد هنا اللغتان، المعجمية، والدلالية.

واسم المجموعة «المتاهة»، اسمٌ شائع ومنتشر على مستوى الكتابات السردية قصًّا ورواية، ويستدعي إلى الذهن عددًا لا حصر له من المجموعات القصصية أو الروايات التي حملت الاسم نفسَه، أو كان الاسم جزءًا من عناوينها، فهناك «متاهة الذئب»، مجموعة قصصية لأحمد أبو خنيجر، و«متاهة العشق»، مجموعة قصصية لعوض سعود عوض، و«مرصد المتاهة»، مجموعة قصصية لثلاث كاتبات، و«متاهة الأوليا» لأدهم العبودي، وهناك روايات حملت الاسم نفسَه أيضًا، «المتاهة» رواية لمروة بخاري، و«المتاهة» رواية لأيمن توفيق، و«المتاهة» رواية لأماندا لوري الكاتبة الاسترالية والتي حصلت روايتها على جائزةٍ كبرى. وكل متاهةٍ من المتاهات السابقة على مجموعتنا القصصية لمريم مصلح، كانت أكثر تعقيدًا على مستويات الفن والتلقي والوعي مِن متاهة المجموعة التي جاءت إحدى قصصها تحمل الاسم نفسَه ص64، إذ هي متاهة طفلةٍ تتنازعها مشاعر مختلفة ومتباينة بين أُمَّيْن، أمّ حقيقية، وأمّ بديلة، إذ تختتم الكاتبة قصتَها على لسان الطفلة قائلة بعد حضنٍ مِن أمّها الحقيقية، «ذلك الحضن المختلف، أعتقد أن الدفء وحده غير كاف، هناك شيء آخر جعلني في متاهة».

ومن ثم ينطرح السؤال: كيف ولماذا اختارت الكاتبة عنوان مجموعتها القصصية؟ فالعنوان ليس هامشًا عاديًا يمكن تجاوزه وغضّ البصر عنه، فهو العتبة الأولى التي تحمل أول شحنةٍ من شحنات التلقي، وكان يمكن أن تختار الكاتبة –لو سلّمنا بالمنطق

العشوائي- أي عنوان آخر!
ولأن الكتابة والتلقي معًا لا يسلّمان بالعشوائية، ويؤمنان بدلالاتٍ تنتجها اللغة أو ينتجها الخطاب، بعيدًا عن نيّة الكاتب واختياراته، يمكن الزعم أن الكاتبة نجحت تمامًا في اختيار عنوان مجموعتها، لتعبّر به عن متاهةٍ تستشعرها، أو يمكن القول إن كتابتها نفسَها نجحت في التعبير عن متاهة الكاتبة، حتى وإنْ لم تستشعر هي متاهتها في اختياراتها!
فالغلاف كلوحةٍ فنية يعبّر عن متاهةٍ واشتباكاتٍ بين رسوم متباينة، هناك طيور وحيواناتٌ، وهناك فراشات ووجوه، وهناك أيضًا جُمَل وعبارات متناثرة، وألوان مختلفة، لا يكاد القارئ أو المتلقي يتبين معنًى واحدًا مِن كل هذه الرموز والإشارات؛ ليجد نفسَه في أول المتاهة!
ولا يكاد المتلقي يطالع الإهداء، حتى يجد الكاتبةَ تنص على أنها كانت في متاهةٍ لا تعلم مِن أين تبدأ! ولا يكاد يتنفس المتلقي الصعداءَ مُمنيًا نفسَه بالخروج من المتاهة الثانية إلى عالم القص والسرد، حتى تباغِته الكاتبة بمقدمة تبدأها بقولها «لا زلت أرى مشاعري كالمتاهة!
وبوعي أو بدون وعي، بقصدٍ أو بدون قصد، جاءت معظم قصص المجموعة تعبّر عن متاهات أبطالِها وشخوصها، فالأسرة الفلسطينية في القصة الأولى «وصفوا لي الصبر»، في متاهة العودة إلى الوطن، بلا دار، ولا عمل، لكن الأهم متاهة عدم تحقق الأحلام.. وفي القصة الثانية «كيس بلاستيكي»، متاهة فقدان الصديق غرقًا، وفي القصة الثالثة «عصفور» متاهة البطل عصفور بعد أن فقد زوجَه وماله في النهر، وفي القصة الرابعة «أسامحك»، متاهة البطلة التي عاد إليها أبوها بعد سنين طويلة.. وهكذا في معظم قصص المجموعة، مع ملاحظة أن ثلاثين قصة من قصص المجموعة تشكل الأنثى البطلةَ الرئيسية، ما عدا قصص (كيس بلاستيكي- عصفور- كالحمام- بلا عنوان- أرجوحتي لا تحب الزهور- صيد الريم- وجبتك الفاخرة تأخذ وقتًا- كبوت) فالبطل فيها ذَكَر، ووجود قصتين يصلح الضمير فيهما أن يكون ذَكرًا أو أنثى، وهما قِصتا (بالونة- مصباحي تملؤه الزهور)، ووجود قصتين حاولت الكاتبة فيهما أنسنةَ الأشياء (قصة عزيزة عن عصا، وقصة قهوة على فحم عن بيت أو منزل).
وباعتراف الكاتبة في المقدمة التي سطرتها «لا زلت أرى مشاعري كالمتاهة.. أقف حائرة لا أعلم أي طريق أسلكه»، جاءت قصصها معبّرة تمامًا عن متاهتها في عالم الكتابة على كل المستويات دون استثناء، عدا مستوى واحدًا تستحق عليه الثناء والتشجيع، وهو مستوى الطرح والمغامرة، وأعني به طرح مجموعتِها ومغامرتها بنشرها، وهو مستوى ليس هينًا ولا يسيرًا، فبغضّ النظر عن تحفظات الكتابة والتلقي، إلا أنها خطوة ستستفيد منها الكاتبة، وستستثمر تجربتها استثمارًا جيدًا فيما هو آتٍ من كتابات، خاصةً وأن هناك بعض القصص تكشف عن قدرة الكاتبة على التقاط الفكرة ومحاولة تدويرها فنيًا، مثل قصة «غصب عني أرقص»، وقصة «افهموني»، وقصة «نبتة»، و»مريونت»، وهي قصص لا ينقصها إلا الاهتمام باللغة، والصبر على كتابتها، ومحاولة الابتعاد عن تكرار الأفكار، والأهم من كل هذا، ألا تمنح الكاتبة قارئها أو متلقّيها كلَّ شيء.. وهو الأمر الذي يمكن القول إن الكاتبة وهي في متاهات الكتابة وقعت فيه أكثر من مرة.

مستوى تكرار الفكرة:
لا ضير أن يكرر الكاتب فكرتَه، المهم أن يكون هناك اختلاف في اللغة، واختلاف في تناول الفكرة أو في معالجتها فنيًا، فإذا طالعنا قصة «مريونت» ص58 نجد أنها تتكرر مرة ثانية



مريم مصلح

في قصة «ألوانه الحالمة» ص68 الفكرة نفسها، المرأة التي تتزوج بمن تحِب، وبعد مرور فترة من الوقت تفتر مشاعره ناحيتها، بل إن بعض الألفاظ تسللت من القصة الأولى إلى القصة الثانية، فمفردة «ظنت» موجودة في السطر الأول هنا وهناك، وجملة «بعد أعوام قليلة» تتكرر في القصة الثانية بصيغة «بعد أعوام من الزواج»!

وكذلك فكرة الرقص في قصة «غصب عني أرقص»، ص71 تتكرر في قصة «قليل من الوقت كثير من الرقص» ص82.

مستوى اللغة:

نحن مضطرون هنا أن نغض الطرف عن مستوى اللغة من حيث الإعراب والضبط والتشكيل، ومضطرون أن نغض الطرف عن الإشارة إلى مراجِع لغوي في ترويسة المجموعة، رغم ما حفلت به المجموعة من أخطاء وأغلاط لغوية ونحوية، فضلًا عن غرائب وعجائب علامات الترقيم! لكننا لسنا مضطرين لغضّ الطرف عن مستوى لغة الكتابة الفنية، حيث خلت تمامًا من التشكيل الفني، أو الانحراف اللغوي، أو حتى اللجوء لبعض الصور أو المجاز، وجاءت اللغة مباشِرة وسطحية ومستهلَكة، حتى عناوين القصص لم يتم تحميلها بأي شحنات دلالية.

مستوى السرد:

خلت المجموعة من أي تكنيك سردي، تقليدي أو معاصر، لم نطالع فلاش باك، ولا تداعي حر، ولا استفادة من تقنيات سينما، ولا توظيف لأي أدوات فنية غير سردية، وكل ما نجحت فيه الكاتبة بجدارة أنها استطاعت أن تنقل متاهتها إلى القارئ أو المتلقي وهو يقف مشدوهًا أمام كثير من القصص ليتساءل ما الذي تريد الكاتبة أن تقوله؟ مثال ذلك قصة «بالونة» ص73 والتي لا تزيد عن طرفة! وقصة «تدبر» ص43 التي انتهت بالقول «ده النمل يا حبيبتي، اتخلق عشان يشيل، انتي فاكره نفسك نملة».

ويمكن القول إن أكبر مشكلتين تواجهان القراءةَ والتلقي في هذه المجموعة، هما مشكلتا المجانية، واللغة، والمقصودُ بالمجانية هنا أن معظم قصص المجموعة تمنح نفسَها كاملة، بلا أي جهدٍ تتركه الكاتبة للتلقي، فليس هناك أي مضمر ولا مستتر، ولا مسكوت عنه يمكن فهمه من الحذف مثلًا، أو من الإشارة.. كل شيء معطى مجانًا يتلقاه القارئ أو المتلقي دون حاجةٍ لإعمال ذهن ○

متاهة العاشق .. عوالم إنسانية تفيض بالبهجة والصخب وتنحاز للحياة



أمل جمال

شخصيات قليلة في الأدب الإنساني تركت علامة وقاومت النسيان في الذاكرة، وكأنها عُمِّدت بماء الخلود، منها أوديب سوفوكليس وهاملت شكسبير وزوربا كزنتازاكي. هذه العلامات الأدبية التي تصل إلى حد الأسطورة –في رأيي– قلَّما يقترب منها أحد، بل لا يجرؤ حتى على التفكير في ذلك، إلا حين يمتلك جسارة وذكاءً يمكنانه من ترويض حصانه الجامح، وحبر قلمه، ليصل إلى الانتصار في معركة «نعم أستطيع». أستطيع الاشتباك والكتابة دون أن يسقط القارئ في فخ التشابه ويسقطني معه.

أن يقترب كاتب من أسطورة مكتوبة هي عين المغامرة وجماع القدرة والذكاء، لأنها تضع القارىء في مواجهة القديم الراسخ، فماذا يقدم الكاتب إذن كي لا يقع في فخ المقارنة؟ وما الذي دفعه إلى تلك المغامرة إن لم تكن لديه أسبابه وحيله السردية وأدواته التي تمكنه –في النهاية– من الوصول إلى هدفه وتوصيل رسالته إلى القارىء بنجاح؟

يكتب عبد الوهاب داود روايته (متاهة العاشق) بروح محلقة بين عالمين متوازيين تاريخيًّا واجتماعيًّا وسياسيًّا ودينيًّا. يتراوح فيهما بين القديم والحديث، بين الماضي والحاضر، ما هو كائن بالفعل وما ينبغي أن يكون، بين الهوية والجديد الذي طرأ عليها من تجريف في حقبة البترودولار، وما لحقها من حركات اتخذت من عبارة –الفكر الديني– ذريعة لما هو غير ديني ولا إنساني، تمثل في الحوادث الإرهابية التي بدأت حربها ضد المجتمع وأرختها بالتفجيرات والقتل وأشلاء الأبرياء، ووثقت حضورها الاجتماعي وفكرها في الواقع اليومي المعاش بالجلباب القصير والنقاب متعدد الطبقات، وهذا بالمناسبة ليس محاكمة للمظهر وحرية اختيار الملابس قدر ما هو رصد وتوثيق لأثره في الشارع المصري–، فكل منا حرٌّ تمامًا في اختيار ملبسه ومأكله ومشربه، وهي القاعدة التي لا يطبقونها بالمثل مع من يخالفهم بدعوي هدايتهم إلى صحيح الدين والأخلاق وجميعنا يعلم.

ليس هذا كل ما تضمه الرواية في عالمها، فهناك الحب بمختلف أشكاله ومعناه الواحد، وهناك الخيانة والغفران اللذان يهزمان أمام الرغبة في الحياة التي تستمد وقودها من الحب. تتماس الرواية أيضًا مع الدين بشكل عام سواء (إسلامي أو مسيحي)، وعلاقتنا به كبشر، ومدى تأثيره في حياتنا اليومية كتطبيقات، وعلاقته بالتسامح الكبير، بالمحبة والرحمة التي هي جوهره. في الرواية يوجد خليط من المشاعر المتدفقة التي يصعب في حالات كثيرة تسميتها، أو وضعها في إطار من الأطر المتعارف عليها، والتي ينجح الكاتب في جعلك أنت أيضًا كقارىء لا تحاكمها أخلاقيًّا، ولا ترفض وجودها ببساطة لأنها تحدث. ولأن أصحابها شخصيات خلف أقنعة الحكي كل مهمتها هي أن تضعك أمام ثوابتك وتثير

تفكيرك، أنت أيضًا كمتلقٍّ ضمن باقي المتلقين الذين سيقرأ كل فرد منهم الرواية بمنظومته القيمية الخاصة، ما سيعطيها قراءات متعددة تختلف باختلاف ثقافته، فتتسع التأويلات وتتعدد الرؤى. وكحكاء يجيد صنعته يختار داود الأليجورية التي تعتمد على المجاز والرمز في الكتابة، بالشكل الذي لا يحيلك إلى معناه الحرفي، بل يحيلك إلى معنى آخر خلفه لا بد للقارىء أن يفك شفرته ليتواصل مع باقي الأحداث. فيختار زوربا من كزاننتزاكي الذي يدلنا عليه من العتبة الأولى للرواية وهي الغلاف. ليكون بطله في القالب المصري «حامد عطية مبروك» البطل متعدد الأسماء، فهو قد يكون «حامد أو حسن أو غالبا مصطفى»، وحتما سيوجد صديق زوربا الشاب المثقف دودة الكتب الذي اختاره عبد الوهاب داود هنا الدكتور كرم أستاذ التاريخ بجامعة عين شمس، راوي الأحداث وقناع الكاتب الذي يرى ويتحدث ويناقش ويعترف ويتألم من خلاله، فهو الراوي العليم الذي يخبرنا بكل شيء، ويسبر أغوار ذاته حينما يختص الأمر بمشاعره الشخصية.

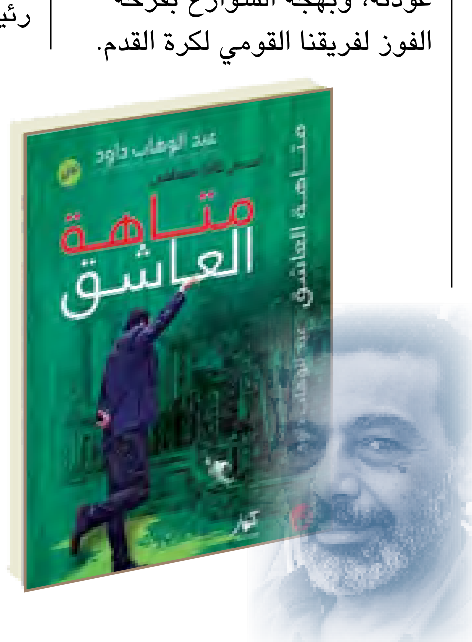
البناء الدرامي في الرواية

يقسم داود الرواية إلى ثلاثة أجزاء كل جزء يحمل عنوانًا منفردًا، وهي البوابات والمتاهة والسكون، البوابات متعددة الدلالات، بوابات الدخول والخروج أيضًا، وبوابات تفتح على عوالم الشخصيات، وبوابات نتوقف عندها لنودع أو نستقبل أحبابًا، بوابات الفرح أو الدمع، لكنها دائمًا عتبة عبور وتغير واختلاف. المتاهة بما تحمله من مناقشات لا تهدأ في رأس كرم، أو في ذاكرة حامد وصوته الصاخب وحضوره الذي يصنع فارقًا، لا يتركك في مكانك هادئًا، بل يقودك أنت أيضًا لمتاهتك الخاصة بك، ويدفعك إلى التفكير فيها. ثم الجزء الأخير وهو السكون بدلالاته المتعددة، بدءًا من نوم الموج الذي دوخته الريح والعواصف داخل الشخصيات في متاهتها، حتى وصول قواربها سالمة إلى الشاطئ لتترجل، ثم تشق طريقها إلى بيوتها وأسرها وشوارعها المعتادة، كما عاد كرم إلى زوجته حنان وابنتهما بعدما سامحته ليستكملا حياتهما معًا كما كانت سابقًا، وهكذا تنغلق الدائرة لتسير حياة كرم في مساراتها كما كانت. فنجد العصفور الذي تركه عند مغادرته يستقبله حين عودته، وبهجة الشوارع بفرحة الفوز لفريقنا القومي لكرة القدم.

عادت حياته، لكن جزءًا منه يفتقد مصطفى الذي وجده هنا وهناك، بشكل إشاري نلحظة في محطة الباص ومحطة المترو في حلمية الزيتون وغيرهما من أماكن، يتقافز مصطفى في هذه الشوارع كطيف إشاري تجسد في أسماء أخرى، كواحد من الناس الذين تقابلهم في كل مكان في شوارع مصر بملامحه التي لا تخلو من شهامة، ولا تبعد عن المغامرة –وجدعنة ابن البلد–، كما نلمح تجسد توحة في شخصية أخرى جديدة بنفس ملامحها وكأنها مصر، التي وإن أصابها مرض في وقت ما قد عادت، وكما عاد أيضًا إيمان كرم بأن حامد أو حسن الذي هو غالبًا مصطفى هو جزء منه.

الأحداث

كان كرم قد انزلق في علاقة عاطفية مع طالبة ماجستير منقبة، وفاحت رائحتها في القسم. فتدارك رئيس القسم الأمر، وعرض عليه أن يسافر بدلًا منه، خوفًا من افتضاح الأمر في دوائر أوسع خارج الجامعة، وتصل إلى الصحافة التي لن تهدد حياة كرم الوظيفة فحسب بل كرسيه هو شخصيًّا، وسمعة الجامعة، لذا قرر أن يرسل الدكتور كرم إلى الإمارات في مهمة علمية بدلًا منه. والتي وجدها كرم فرصة ليرأب صدع ما بينه وبين زوجته حنان، التي عرفت هي الأخرى أمر العلاقة. وفي المطار تبدأ الأحداث –في غرفة التدخين



عبدالوهاب داود

تحديدًا- حينما يدخل حامد عطية مبروك بصخبه محدثًا زوبعة من اللغط والكلام والفوضى؛ ما أثار غضب كرم واستهجانه. ويظن أنه بركوبه الطائرة سيتخلص منه وسينتهي الأمر، إلا أن الأحداث والعلاقة تزداد مساحتها ومساحة السرد بالطبع، فنرى النار والماء متجاورين، الأسود والأبيض، الفوضى والنظام، وكأننا نسمع توليفة من موسيقى الأفراح الشعبية إلى جوار كارمينا بورانا مثلًا.

يبدأ حامد أو حسن أو مصطفى في الحكي عن حياته منذ ولادته وحتى محبته لجارته المسيحية وولعه باسم مصطفى، بعد أن رأها تغني وترقص بين زملاتها على موسيقى أغنية يا مصطفى يا مصطفى أنا بحبك يا مصطفى، لكي يصدق وهمه بأنها تغني له هو فقط. ثم يحكي قصة صفعه لها على وجهها وهروبه بعد ذلك إلى السويس ولقائه للسيدة الانجليزية الذي أحبها وأحبته ولم يتزوجها، فقط لأنه لم يتمسك بهذا الأمر بقوة ولم يتشبث به، وهو ما كانت تريده أن يفعله.

لم ينته أمر حامد مع كرم على الطائرة بل امتد كما هو بنفس صخب الشخصية في أي مكان يتواجد فيه، عزفه على السمسمية أو حضوره وسط من يستمعون إلى عازفة الكمان وغيرها من منعطفات الرواية. فنجد النقيضين صارا صديقين، ونرى كرم يبحث عنه لأنه يشبهه في أمور كثيرة منها حبه للحياة والبساطة والنساء أيضًا.

يستكمل مصطفى أو حامد أو حسن من خلال الأحداث عبر الاسترجاعات الزمنية علاقات عديدة بالنساء وأحوال الحياة والعمل والنقود والمكسب والخسارة. ويناقش أمور الدين والدنيا والحرية الشخصية، وهي أقنعة يناقش من خلالها داود العالم وثوابته ولا يحاكم أحدًا ولا يدعنا نحن أيضًا نحاكم أحدًا، لأننا جميعًا بداخلنا جزء من مصطفى أو حامد لديه أخطاء ولديه توق إلى المغامرة والحرية والشغف بالحياة. المهم أنه لا يؤذي أحدًا غير ذاته. ثم يثبت داود رؤيته بالانتصار للحياة، وأن الخطأ إنساني تمامًا، وأننا أبناء الحياة مهما اختلفت أشكالها، وأنها تستحق أن تعاش.

هناك ارتباط دائم بين الرواية والذاكرة والتاريخ والقارىء باعتباره إما شارك في الأحداث كمحارب قديم أو متابع لها أو يعرفها بشكل قد درسه في مناهجه التعليمية. والتاريخ هنا هو مهنة كرم، فكان الظل السياسي في الخلفية مصاحبًا للأحداث، ليس بالتتابع الزمني المتعارف عليه وإنما من خلال التفاصيل التي تلح على ذاكرة حامد مبروك عطية، فينطق بها لسانه. تأتي بشكل رمزي دلالي. فهناك تأميم القناه وتولي محمد نجيب وحرب 56 وحرب 73 حتى عصر مبارك وظهور الإرهاب وضرباته في التسعينيات وظهور التيارات الإسلامية في الشارع المصري وعلاماته الملبسية الدالة وعاداته التي أزاحت جزءًا من عاداتنا المصرية وهويتنا. يناقش كل ذلك -وأكثر- بطريقة متخيلة وغير مباشرة تجعلك تفكر فيما تنطق به، وينتصر لعودة وجه مصر من جديد الذي استخدم فيه رمزية بائعة الجبن الفلاحي -توحة- الفلاحة الأصيلة القوية التي تربي أبناءها وتبتسم دائمًا للحياة وتجددها بأخرى كما سبق وأشرت.

السرد

يلجا عبد الوهاب داود إلى طرق في السرد ينتقيها حسب الموقف والجدلية التي يضع القارئ فيها، فهو يعتمد على الوصف الخارجي الذي يحدد القسمات ولون البشرة وطريقة الحركة، والملابس وطريقة التدخين.. وغيرها. وحينما يتجه إلى داخل الشخصية يستبطن المناحي النفسية وعوالمها المختلفة في منولوج ذاتي يصور صراعها الداخلي أو مناجاتها أو اعترافها بأخطائها، كأنه نوع من التطهر. يلجا أكثر إلى الحوار ليكون بطل السرد الذي يتلازم مع الوصف وربما يفوقه. ولم لا وهو من أبرز ملامح الرواية الأليجورية، لأنه القالب الذي يجعلنا كقراء نتعرف على المواجهات الفكرية والمجادلات الفلسفية التي تناقشها الرواية.

أما الأسماء فتدل على الشخصية وتشير إليها كصفة وموصوف، فهناك حنان زوجة كرم، ومصطفى الذي يحب الحياة كأغنية راقصة، وتوحة الاسم المصري جدًّا والمتعارف عليه المكنَّى لفتحية وغيرها من أسماء.

رغم ظهور الراوي العليم في الرواية إلا أن الراوي احترم حدود

الشخصية وثقافتها، فجعل ما يعلمه مساويًا لمعرفتها، وألبسها ملابسها وأنطقها بلسانها، كما أنه حافظ على وجهات النظر المتعددة دون أن ينتصر لشخصية على الأخرى، وانتصر بنظرة استشرافية لعودة مصر المليحة.

الزمن في الرواية

هناك زمن الأحداث بالرواية يتمثل في الفترة من خروج كرم من منزله حتى عودته إليه مرة أخرى. وهناك زمن أحداث ثابتة أو متعارف عليها تاريخيًّا تأتي بشكل دلالي يحيل القارئ إلى حقبة بعينها تدلنا عليها عبارة حرب الاستنزاف وتفجير أتوبيس السياحة مثلًا. رجال التبليغ والدعوة، وغيرها، وهي قد تتقاطع أو يسبق بعضها بعضًا حسب آلية توظيفها في خدمة السرد. وهناك زمن آخر إيقاعي نشعر به في سرعة السرد أو بطئه حسب طبيعة الشخصية، فكتابة عالم مصطفى بتفكيره وحركته السريعة يختلف إيقاعه عن كتابة كرم بدقته وتفكيره وأدائه المميز، وكتابة الهوامش كمذكرات بخطها الصغير الذي يتوازى كأنها نوتة صغيرة ليوميات خفية. وحنان التي لم يأخذنا إلى عوالمها الداخلية في الأزمة، لكن وجودها كان دالًّا وغير منتقص في هذا النوع من الروايات. حتى عندما انتصر لها في النهاية كانت هي المحرك لأنها انحازت مثله للحياة.

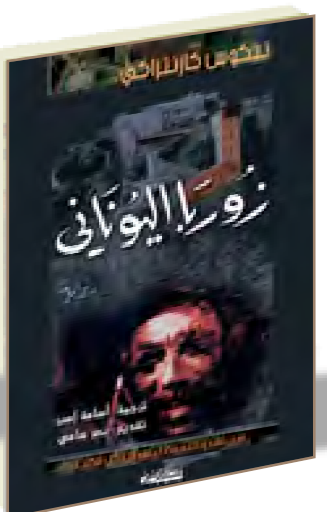
المكان

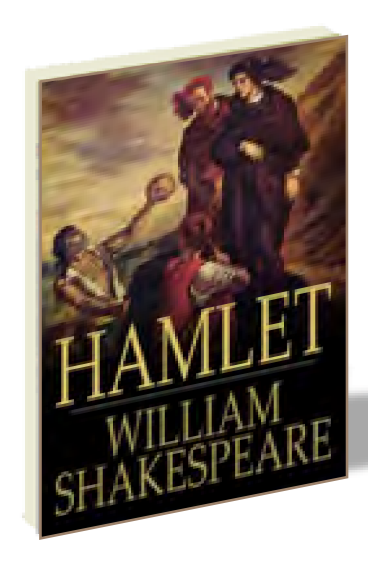
للمكان أهمية كبيرة في الرواية بشكل عام، فهو ليس مسرح الأحداث الذي يصوره لنا الراوي بشكل هندسي، وتتحرك فيه الشخصيات فحسب، وإنما جاء بطاقة إشارية وإيحائية تثير خيال القارئ وتشحنه بطاقة دلالية تجعله ليس غريبًا عنها، كالسويس مثلًا، وعلاقة مصطفى بالسيدة الإنجليزية، وتأميم قناة السويس، حزب التجمع بأيدولوجية اليسار وأنشطته الثقافية ونشاط أفراده في المعارضة، وكنجز بار بفندق كوزموبوليتان، والمقاهي كالحرية في وسط البلد والأمفتريون بمصر الجديدة، والمعتقلات. نجح عبد الوهاب داود في جذب المتلقين إلى عالمه بذكره لأماكن معروفة لنا وكأنه يقول أنتم جزء من هذا العالم. مما خلق حميمية بيننا وبين عوالم الرواية، حتى أننا كدنا نسمع صوت مصطفى وهو يحكي، وصخب ازدحام الميدان بالبشر، وصخب المحطات وهدوء البارات وإضاءتها الخفيفة. واختلاف المكان بجغرافيته في الخليج بمولاته وصخبه المختلف.

خاتمة

قدم عبد الوهاب داود متاهة الحياة للشخص العاشق للنساء وللحياة ولمصر، وترك القارئ في مواجهة حامد عطية مبروك الذي اسمه غالبًا مصطفى، النموذج الذي نراه من حولنا في مصر في كل مكان، يشع بهجةً أو صخبًا ربما لنبحث عن هذا الجزء فينا، ونكتمل به ببساطة، ولا نخشاه لأنه باقٍ بقاء إنسانيتنا، رأيناه في زوربا اليوناني لكزنتزاكي، ورأيناه هنا في الرواية، وسنقابله دومًا في كل مكان يضج بالبهجة والصخب، بالشهامة والخطأ الإنساني وينحاز دائمًا للحياة ⭘









لوحة للفنان
عادل السيوى



الحياة.. ثلاثية الألوان

ياسر توفيق

حينما يسيطر عليك حلم يجعلك تبدو أمام الآخرين وكأنك غير عابئ بمستقبلك، لا تستطيع أن تتراجع لأنك تخبئ داخلك ثلاثية الوجود، الحب والأمل والإيمان حينها فقط استرق السمع ودقق البصر، سترى نجاحك وستستمع لتصفيق من اتهمك يومًا بأنك فاشل.

لم تكن حياة (كريستوف كيشلوفسكي) ممهدة لتحقيق حلمه، ذلك الطفل الذي لم يعرف له مدينة داخل بولندا -وطنه- حيث تنقل في مدنها مع والده المريض بالسل بحثًا عن العلاج، والذي ترك (مدرسة الإطفاء) في سن السادسة عشرة ليعمل خياطًا بأحد مسارح (وارسو) بحثًا عن حلمه أن يكون مخرجًا سينمائيًّا، ليترك عمله ويلتحق بمدرسة المسرح، والتي سرعان ما يهجرها لأنها لا توفر له فرصة التمرين والتدريب على فنون المسرح، ليحاول الإمساك بحلمه في دراسة السينما.

حاول (كريستوف كيشلوفسكي) الالتحاق بالمدرسة الأعظم لدراسة السينما في بولندا (مدرسة وودج الوطنية للسينما)، ولكنه فشل في الالتحاق مرتين لأنه لم يقم بتأدية الخدمة العسكرية الإلزامية، ليعكف على إنقاص وزنه وإضعاف بنيته الجسدية ليتم رفضه لأداء الخدمة العسكرية، ويستطيع في المحاولة الثالثة أن يقف على ناصية حلمه ويصير مخرجًا سينمائيًّا عام 1968 وهو في السابعة والعشرين من عمره.

بسبب الرقابة التي طوقت الأعمال السينمائية في بولندا، والتي كانت منصبة على الأفلام الروائية الطويلة، اتجه (كريستوف كيشلوفسكي) إلى إخراج الأفلام التسجيلية القصيرة، والتي اشتهر بها فيما بعد كونها عبرت عن الأشخاص العاديين، المنسيين من الطبقات الكادحة، ليعبر عن آلامهم ومشاكلهم ويصيروا أبطاله على شرائط أفلامه القصيرة، حتى أنه صنف من رواد (مدرسة القلق الأخلاقي).

هذا التصنيف الذي جعل السلطات تنتبه لأفلامه وتفرض الرقابة على موضوعاته وشخوصه.

تعتبر الفترة من عام 1975 وحتى عام 1978 هي فترة الانطلاق الحقيقي لفكر (كريستوف

كيشلوفسكي)، حيث قام بإخراج فيلم «العمال»، حيث يصور الإضرابات التي حدثت في بولندا من العمال خلال مرحلة الإنتاج، والذي أخرجه بدون الاستعانة بممثلين محترفين، معتمدًا على عمال حقيقيين في تصوير وتجسيد الأحداث، وفوزه بالجائزة الأولى عن هذا الفيلم في مهرجان مانهايم الدولي أعطاه الدافع لإخراج فيلمه الروائي الطويل الثاني (الندبة)، والذي صور فيه معارضة مواطني مدينة صغيرة في بولندا على مشروع صناعي سيئ التخطيط ليظهر فيه قمع النظام.

في عام 1979 كانت أول مواجهة لـ(كريستوف كيشلوفسكي) مع الرقابة، حيث تم منع فيلمه (كاميرا بوف) لمعارضته للنظام بشكل علني، مما استدعى حجب فيلمه لمدة عامين، ليفرج عنه عام 1981 ويفوز بالمركز الأول في مهرجان موسكو السينمائي الدولي.

بعد بزوغ نجمه في عالم السينما، وانطلاقًا من قناعته أن تغيير الأفراد هو السبيل لتغيير المجتمعات، قرر (كريستوف كيشلوفسكي) التركيز على المشاكل الأخلاقية للأفراد، حيث قام بإخراج فيلم (فرصة عمياء)، والذي تم منعه لمدة ستة سنوات حتى تم الإفراج عنه عام 1987، خلال تلك الفترة قام (كريستوف كيشلوفسكي) بتكوين فريق عمل أصبح بعد ذلك فريقه الدائم في أعماله التالية: (الكاتب الروائي والمحامي كريستوف بييزفيتش، والمُلحن بيجنييف بريسنر)، وبدأوا باكورة أعمالهم معًا، والتي صرخوا فيها في وجه النظام والمعارضة بفيلمهم (لا نهاية) والتي انتقدوا فيها الأحكام العرفية والمحاكمات السياسية في بولندا.

عام 1988 وبالتعاون مع التليفزيون البولندي وألمانيا الغربية، قام (كريستوف كيشلوفسكي) مع فريق عمله بإنتاج (الوصايا العشر)، تلك الملحمة التي عرضها التليفزيون الألماني على عشر حلقات، مدة كل منها ساعة واحدة، وتحكي عن قصة سكان بناية واحدة من عشرة طوابق، ومع كل طابق فيهم تدور أحداث حول إحدى الوصايا العشر، وقد تم حجب حلقتين منا (فيلم قصير عن القتل وفيلم قصير عن الحب)، لتهديد النظام والسلم الاجتماعي، ولكن بعد اندلاع الثورة على الشيوعية عام 1989 في بولندا تم رفع الحجب عنهما دوليًا.

بعد النجاح الهائل للوصايا العشر، والتي علق عليها المخرج العالمي (ستانلي كوبريك) بقوله: «إنها أفضل شيء قد يراه الإنسان على الشاشة الفضية»؛


لو كنت في نفس ظروفهم.. وأعيش حياتهم.. بالطبع كنت سأفعل مثلهم


أنت لا تستمع الي قضيتي لأنني لا أتحدث لغتك

اقتربت مرحلة الكمال السينمائي لفكر (كريستوف كيشلوفسكي)، حيث تعاقد معه المنتج الروماني (مارين كارميتز) على انتاج أربعة أفلام مشتركًا مع فرنسا، بدأهم عام 1990 بفيلم (الحياة المزدوجة لفيرونيكا). ذلك الفيلم الذي قامت ببطولته النجمة (ايرين جاكوب) شهد نجاحًا تجاريًّا واسعًا ساعد (كريستوف كيشلوفسكي) على المشاركة في انتاج آخر أعماله –والتي سنستعرضها بالتفصيل–: ثلاثية الألوان. الحرية والمساواة والإخاء.. ذلك الشعار الذي نادى به (ماكسيمليان روبسبيير) في خطابه حول تنظيم الحرس الوطني في الخامس من ديسمبر عام 1790 (وإن كان مؤسس ذلك الشعار هو عامل الطباعة البسيط فرانسوا مومورو، والذي طبعه على واجهة محله بالألوان الثلاثة للعلم الفرنسي)، والتي تبنته المجتمعات الشعبية في فرنسا خلال الثورة الفرنسية، إلا أنه لم يتم تبنيه رسميًّا إلا في أواخر القرن التاسع عشر، وصار الجدل حول الترتيب، حتى تم الاستقرار على الأزرق– حرية، الأبيض– مساواة، الأحمر– إخاء، ليظل الشعار مرتبطًا بذلك الارتباط اللوني حتى يومنا هذا.

أنا أبكي.. لأنك لم تبكِ

الحرية، كل شيء يبدأ من هنا، بدايتنا كانت تحرر حيوان منوي وانطلاق بويضة، خروجنا للحياة كان خروجًا من احتضان رحم أم وفك ارتباطنا بحبل سري.. إذن الحياة تبدأ بالحرية.. وتنتهي أيضًا بالحرية، حرية أرواحنا وخروجها من ذلك الوعاء الجسدي الذي يضمها. وما بين الحريتين نقاتل لنحصل على حريتنا التي نستحقها!

الأزرق– رمز الحرية على شريط الفيلم الأول من ثلاثية (كريستوف كيشلوفسكي)، ابتدأ بالموت، تحررت فرامل السيارة التي يقودها الموسيقار الأشهر في أوروبا –والذي تنتظره القارة لسماع موسيقاه احتفالًا بالاتحاد الأوروبي عام 1993– ليموت هو وابنته ذات السبع سنوات في الحادث وتنجو زوجته. تتحرر روحيهما وتبقى الزوجة (وشريكة الظل في التأليف الموسيقي) مقيدة بذكرى الفقدان وآلام الفراق.

تظن الزوجة المكلومة (جولي) والتي أدت دورها ببراعة الممثلة (جولييت بينوش) أن المنزل الذي جمعها مع زوجها وابنتها سيصير سجنًا للآلام، تقرر التخلص من المنزل والخروج منه لتترك كل شيء وراءها، وتتحرر من سطوة الذكريات وتأخذ معها فقط إحدى الثريات الزرقاء التي تعتز بها وموجودة داخل القاعة الزرقاء بالمنزل، حيث يطلقون سراح نغماتهم الموسيقية ويحررون الألحان من سجن أوتارها.. تنطلق بعدها (جولي) إلى الشارع بعيدًا عن الحياة الأرستقراطية لتذوب وسط وجوه أنس لا يعرفونها ولا أضواء كاميرات مسلطة عليها، لتستأجر شقة في حي شعبي وتعيد تأثيثها، لا شيء تبقى لها من حياتها السابقة ألا ذلك الصندوق المكتوب عليه «أبيض» وبداخله الثريا الزرقاء. رغم تحررها من أمومتها ومن علاقتها بزوجها إلا أنها لا تزال تشعر بقيد الألحان التي تدور في رأسها، والتي يستدعيها عقلها الباطن، فهي لا تقوى على الاقتراب من الموسيقى ولا من مؤلفاتها ولا من السيمفونية التي بدأت في تأليفها قبل الحادث.

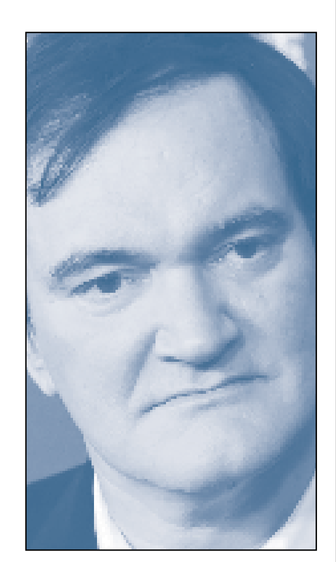
عن طريق المصادفة، تشاهد (جولي) برنامجًا تليفزيونيًّا يستضيف أوليفيه (الذي قام بدوره الممثل الفرنسي بينوا راجون)، الموسيقار المساعد لزوجها والذي كان يكن لها الحب، ولم يستطع أن يعلن لها عن حبه الا بعد الحادث، والتي اختفت بعده، ليتحدث عن أعمال الراحل الموسيقية والذي يظن أن (جولي) هي من كانت تؤلف تلك الموسيقى، ويناشدها أن تستكمل تأليف السيمفونية المقرر عزفها في الاحتفال بالاتحاد الأوروبي. خلال اللقاء يعرض صورًا شخصية من ملف زوجها، كانت رفضت أن تتسلمه، لتتفاجأ بصورة لزوجها السابق مع فتاة، تبحث عن (أوليفيه) لتعرف حقيقة أن زوجها كان على علاقة عاطفية بمحامية شابة. يساعدها (أوليفيه) أن تتحرر من كل ما مرت به من آلام، وايمانًا منه بموهبتها الموسيقية وبحقيقة أنها المؤلفة الحقيقية لتلك السيمفونية، يطلب منها أن يبدآ سويًّا في إتمام السيمفونية، ليعلنا أنها من

تأليفهما، وبالفعل يكملاها لتحرر بعدها (جولي) مع انطلاق النغمات من كل القيود وتولد من جديد.

أنت لا تستمع إلى قضيتي لأنني لا أتحدث لغتك

هكذا قال (كارول) المواطن البولندي –الذي قام بدوره ببراعة الممثل البولندي (زبجنيو زماشوسكي)– أمام قاضي التطليق بعدما رفعت زوجته الفاتنة (دومينيك) –والتي أدت دورها الممثلة الفرنسية (جولي ديلبي)– قضية طلاق ضده. (كارول ودومينيك) تقابلا في بودابست أثناء مسابقة لتصفيف الشعر، كان صديقه هو الذي يصفف شعرها كموديل، ولكن (كارول) الذي فاز بالجائزة هام بها حبًّا وصارحها بحبه واتفقا على الزواج والذهاب للعيش في فرنسا. هناك افتتحا محلًا لتصفيف الشعر في باريس وأصبحا في وضع مادي مستقر، لم تقتنع (دومينيك) بزوجها وقررت الطلاق منه لأنه غير قادر على إشباع رغباتها الجنسية، وحينما حاول الدفاع عن زواجه لم يكن القاضي مستعدًّا لتفهم الأسباب النفسية لحالته وحكم بتطليقهما وجمد حساباته البنكية لصالح زوجته المتضررة. حاول (كارول) أن يبقيها، ولكنها رفضته وهددته بإبلاغ الشرطة إن لم يبتعد عنها.

في الجزء الأزرق من الثلاثية (جولي) هي من اختارت حياتها بعد وفاة زوجها، ولكن هنا



جون لوي ترينتينيو



زبجنيو زماشوسكي



كريستوف كيشلوفسكي

(كارول) بين ليلة وضحاها وجد نفسه بلا مأوى وبلا أموال، شريدًا جالسًا على شنطة ملابسه التي أعطتها له مطلقته ليأوي إلى محطة مترو، ويعزف أغنية بولندية باستخدام «مشط للشعر»، ينتبه للأغنية العجوز البولندي (ميكولاي– الممثل البولندي جانوس جاجوس) ليصحبه في ليلته على رصيف المترو.

(ميكولاي) المقامر يتفق مع (كارول) على العودة سويًّا إلى بولندا، وهناك سيكلفه بقتل رجل عجوز ثري لم يعد يرغب في الحياة، ولا يستطيع الانتحار لأنه أب لأطفال يحبونه وزوجة طيبة، ولا يريد أن يبدو أمامهم شخصًا يائسًا منتحرًا، وفي المقابل سيعطيه ما يطلبه من أموال تعوضه عن خسارته مع مطلقته، ليبدأ حياته من جديد، وستبدو حادثة القتل كأنها على يد مجهول بغرض السرقة، وكما قال في بولندا كل شيء ممكن عن طريق المال. يرفض (كارول) الفكرة في البداية، ولكن (ميكولاي) يقنعه بأن حياته هنا لم يعد لها جدوى، وسيظل يتابع مطلقته، وستفسد حياته ولن يستطيع أن يعود إلى عمله بعدما أخذت منه كل ممتلكاته، وتأكد من خيانتها له ليوافق (كارول).

دائمًا هناك شخص يساعدك على تغيير حياتك، يفتح عينيك على حقائق ربما لا تتوقعها، يثير بداخلك نزعات كنت تظن استحالة مجرد التفكير فيها لا فعلها. وكما تقاطعت حياة (جولي) مع جارتها العاهرة لتشاهد معها البرنامج

التليفزيوني الذي أعطاها الطريق لكشف خيانة زوجها، لتحرر منه وتعلن أنها المؤلفة الحقيقية لأعماله العظيمة، تتدخل الصدفة للقاء (كارول وميكولاي) ليدبرا معًا جريمة القتل في بولندا. يعود (كارول وميكولاي)، وهناك يفقدان بعضهما لتضيع أحلام (كارول) في المبلغ المالي الذي يعوضه خسارته، ليعود إلى بيته القديم ومساعدة أخيه في تصفيف شعر السيدات داخل محله الصغير.

(كارول) لم يعد كما كان، ذلك الشخص الضعيف الذي أنهكته حياته القصيرة مع زوجته الخائنة، تولدت داخله رغبة في الانتقام، يريد أن يحصل على أكبر قدر من المال ليستطيع الانتقام منها، وبالفعل يعرف عن طريق خدعة قام بها أن هناك أراضيَ سيتضاعف ثمنها لإقامة مشروع سكني، يستطيع تدبير جزء من عمله ويبحث عن (ميكولاي) لينفذ الجريمة ويستفيد بالأموال لشراء الأرض سريعًا، بالفعل يجده ويفهم أن الرجل العجوز الثري ما هو إلا (ميكولاي). يرفض (كارول) بالطبع قتله، ولكن (ميكولاي) يعطيه المال المتفق عليه ليشتري الأرض ويصبح (كارول) من الأثرياء في ليلة وضحاها، كما كان من المشردين في ليلة شبيهة بتلك الليلة.

الرغبة في الانتقام من (دومينيك) لم تفتر أو تتضاءل، بل تعاظمت بعدما أصبح (كارول) رجل أعمال يجيد اللغة الفرنسية وله نفوذ داخل بولندا، مما هيَّأ له عقد اتفاق مع (ميكولاي) باستخراج جواز سفر جديد بجنسية أخرى واسم جديد له، وكذلك استخراج شهادة وفاة صورية باسمه القديم (كارول) بعدما كتب وصية بأن تؤول كل ثروته بعد وفاته لزوجته السابقة (دومينيك) ليغريها بالقدوم إلى بولندا لاستلام أمواله.

كل شيء في بولندا تستطيع شراءه بالمال، تتكرر الجملة مرة أخرى بعدما اشترى (كارول) جثة لوضعها داخل تابوت لتقيم عليه الشعائر الجنائزية، ليبدو كل شيء حقيقي تمامًا أمام الصحف وأمام دومنيك التي حضرت بالفعل لاستلام «ثروتها». يفاجئ (كارول) مطلقته في غرفة الفندق بوجوده على قيد الحياة ليمارس معها العلاقة الحميمية التي كان يفشل فيها كل مرة، ويتركها بعد ما أبلغ الشرطة عن شكوكه في تورط مطلقته في قتل رجل الأعمال (كارول) لتحصل على الوصية.

وكما حدث له في فرنسا، حدث معها في بولندا، استعانت بمترجم لتستطيع الدفاع عن نفسها، ولكن المحكمة لم تستمع إليها لتقبع داخل السجن بتهمة الشك في تورطها في قتل (كارول).

يوفر لها (كارول) محاميًا مشهورًا ليخبره بأن هناك ضوء في نهاية النفق، يذهب (كارول) لزيارتها في السجن وتترجاه أن يخرجها، وستظل معه في بولندا ويتزوجان ثانيةً، لا يجد غير الدموع التي تتحرر من عينه للمرة الأولى.

لو كنت في نفس ظروفهم.. وأعيش حياتهم.. بالطبع كنت سأفعل مثلهم

هذا ما قاله القاضي المتقاعد (جوزيف) للفتاة الحالمة (فالنتين) والتي لعبت دورها الممثلة الفرنسية (إيرين جاكوب) في الشريط الثالث من ثلاثية (كريستوف كيشلوفسكي)



أنا أبكي.. لأنك لم تبكِ

-الألوان الثلاثة- الأحمر، والذي تدور أحداثه في جنيف- سويسرا.

البداية وكالعادة، لقاء مصادفة بين الفتاة السويسرية الحالمة والمقبلة على الحياة (فالنتين)، ذات الاسم المعبر عن الحب، والتي تعمل موديل إعلانات وعارضة أزياء؛ بالقاضي المتقاعد (جوزيف كيرن- الممثل الفرنسي جون لوي ترينتينيو) داخل منزله، حيث وجدت عنوانه على طوق الكلب الذي صدمته بسيارتها في طريق عودتها للمنزل.

منزل قديم مهمل لم يدخله زائر منذ سنوات وربما لم يدخله زائر أبدًا، يقبع القاضي المتقاعد داخله أمام أجهزة تنصت ليتجسس على مكالمات جيرانه التليفونية!

«البطل الضد» في سيناريو الأفلام الثلاثة كما رسمه كاتب السيناريو والمخرج (كريستوف كيشلوفسكي) بالاشتراك مع شريكه المحامي البولندي (كريستوف بيسوفيتش) هو ليس بالطبع ضد البطل، ولكنه الشخص الشرير أو الخارج عن القانون في نظر المجتمع، ولكن يتعاطف معهم المتفرجون لأنهم يحملون فلسفة خاصة تؤثر في رحلة البطل، شاهدنا الفتاة العاهرة (لوسيل) صديقة وجارة (جولي) في الفيلم الأول، والتي تعمل راقصة عروض عارية، وبتلقائية أجابت على سؤال (جولي): لماذا تعمل بهذه المهنة؟ ردت لأنها تحب ذلك وتستمع به، وأردفت: وأظن أن جميع من يحضرون عروضي يحبون أن



ايرين جاكوب



جولي ديلبي

جولييت بينوش

يشاهدوا ذلك ويستمتعون به أيضًا، إجابتها لفتت انتباه (جولي) لبعد جديد من أبعاد الحرية، أن تفعل ما تحب طالما أنك لا تضر أحدًا. وفي الفيلم الثاني شاهدنا المقامر (ميكولاي) وكيف استطاع إقناع الفتى الطيب الضعيف (كارول) أن القوة هي ما ستجعله يواجه المجتمع ويجد له مكان فيه، وأن الضعف سيجعل منك صيدًا سهلًا لأناس ربما في الحقيقة أضعف منه. وهنا في الفيلم الثالث -الأحمر- القاضي المتقاعد (جون) يقنع الفتاة الحالمة (فالنتين) بأن العدالة لا تعرف البراءة، وأن القاضي نفسه لو كان يعيش حياة أي متهم كان سيفعل مثلهم، سيسرق ويقتل ويكذب، ولكن الواقع أنه لا يعيش حياتهم ولا يعرف الحقيقة إذا كانوا مذنبين أم لا، ولكنه يعرف العدل، فهو يحكم بالعدل وليس بالحقيقة. ومن هنا قرر التقاعد والبحث عن الحقيقة المختبئة داخل المحادثات التليفونية بين جيرانه، وإذا تطلب الأمر منه أن يتدخل بشكل مجهول لإخبار الأطراف بالحقيقة؛ فهو يفعل ذلك بدون أي تأنيب للضمير.

حوار ممتد طوال مدة عرض الفيلم بين (جون) و(فالنتين) يكشف الكثير من الجوانب الإنسانية والنفسية لكليهما، بينما تدور بشكل متوازٍ قصة قاضٍ شاب (جار لفالنتين، ولكنهما لا يتقابلان) يقع في غرام محامية شابة (جارة لجون، ولكنها لا تعرفه) ويتدخل (جون) بطريقته لفك ارتباطهما بعد أن استمع الى مكالمات جارته المحامية وعلمه بخيانتها للقاضي الشاب.

الموسيقى في أفلام (كريستوف

كيشلوفسكي) هي صوت الضمير، دائمًا نستمع إلى موسيقى سيمفونية في مواقف مهمة داخل الأفلام الثلاثة، ودائمًا ما يتحدث الأبطال عن موسيقار اسمه (فان دين بودينماير) وهو من خيال المبدع، ولكن الموسيقي (زبنييف بريزنر) هو مؤلف موسيقى الأفلام وإن ظهر اسم الموسيقار (بودينماير) على شريط الفيلم الأول!

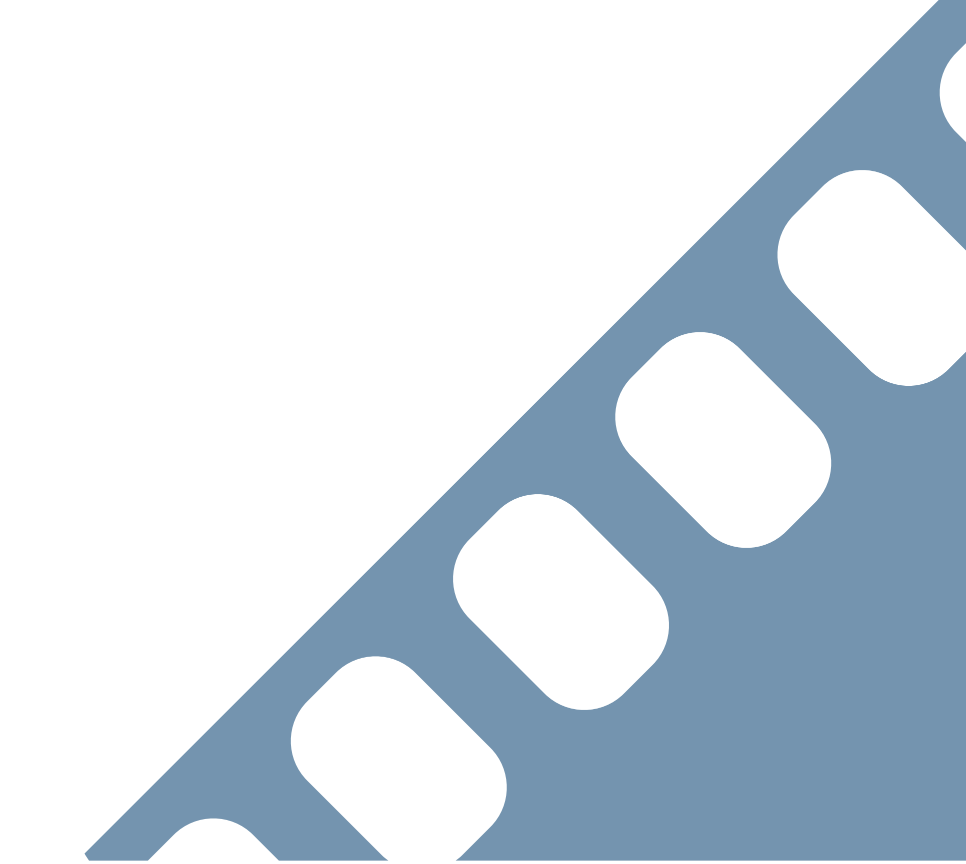
الأفلام الثلاثة دارت في ثلاثة دول أوروبية (فرنسا وبولندا وسويسرا)، فالإنسان هو الإنسان وقصتك متطابقة مع قصص أخرى في أماكن أخرى، أنت لست منفردًا في هذا العالم وكل ما تمر به من آلام وانكسارات وحب وخيانة ولقاء وفراق يمر به كل الأشخاص، أنت أيضًا بطل قصتك.

الألوان على شرائط الأفلام واضحة ومعبرة تمامًا وإن برز في كل فيلم اللون المميز لاسمه، إلا أننا نلمح في كل الأفلام الثلاثة ألوان الأزرق والأبيض والأحمر (الحرية والمساواة والإخاء) كتنويعات على أحلامنا وأهدافنا من تلك الحياة.

(كريستوف كيشلوفسكي) وقبل وفاته أعلن اعتزاله الإخراج بعد عرض الثلاثية ومات عام 1996، أي بعد عرضها بعامين، وبعد أن أهدانا شرائط سينما تحكي عن الإنسان والمكان والضمير.

ولا أجد أفضل من الكلمات التي صدح بها الكورال أثناء عزف السيمفونية التي أنهى بها الجزء الأول من ثلاثية الألوان لأنهي بها هذا المقال:

لو كنت ملاكًا
بلا حب
سأكون تمثالًا نحاسيًّا فارغًا
لو كنت نبيًّا
بلا حب
سأكون كالعدم
الحب صبور
الحب رقيق
يتحمل كل شيء
ويعرف كل شيء
الحب لا يموت
وستضيع النبوات
وكل الألسن ستصمت يومًا
والمعرفة ستؤول إلى ضياع
وستضيع النبوات
وكل الألسن ستصمت يومًا
أما الذي يبقى فهو
فهو الإيمان والأمل والحب
ولكن أعظمهم هو..
الحب ○



محمد مُنير والتُراث العربي



محمود سليمان

يُعد محمد مُنير من أهم مطربي مصر والوطن العربي، ذلك لكونه مُختلفًا في موسيقاه التي يقدمها ويطورها مرة تلو الأخرى، مما جعله مميزًا منذ إطلالته الأولى، في ألبوم "علموني عينكي" عام 1977 وحتى وقتنا هذا، وآخر أعماله ألبوم "باب الجمال" عام 2021، كان مُنير اهتمام -وما زال- بالشارع المصري والعربي، مما فتح له أكثر من فرصة للإطلالة على جمهوره بشكل مُختلف من ألبوم لآخر، مُنير من أصحاب المخزون الفني الكبير في مشوار فني طالت مدته لأكثر من 40 عامًا ولا يزال، وقد برز هذا المخزون بتقديمه أغانٍ تُراثية مختلفة ومتعددة ومتنوعة، فقدم عِدة أغانيات من التُراث على مستوى الوطن العربي.

كانت بداية في إعادة التُراث من حيث التوزيع الموسيقي مع الاحتفاظ بالكلمات والألحان الأصلية، فقدم الأغنية السودانية، التونسية، الجزائرية.. وغيرها، يعتبر ألبوم "وسط الدايرة" هو محطة مُنير الأولى لأحياء التُراث العربي، فبدأ بالأغنية السودانية الذي قدمها لجمهوره في عام 1987، أغنية "وسط الدايرة" من توزيع فرقة يحيى خليل، وحمل الألبوم عنوانها، وهي أغنية في الأصل من غناء الفنان محمد وردي ومن ألحانه أيضًا وكلمات إسماعيل حسن، وقد كرر مُنير التجربة مرة أخرى بعد 14 عامًا في أغنية "أنا قلبي مساكن شعبية" في 2001، من توزيع "رومان بونكا"، وقد حمل الألبوم الاسم نفسه، وهي في الأصل أغنية سودانية واسمها الأصلي "بطاقة شخصية"، كانت تُغني "الشعب السوداني حبيبي وشرياني"، وهي من غناء وألحان وردي الصغير وكلمات محجوب شريف.. ومن كلماتها "المهنة بناضل بتعلم.. تلميذ في





وردي الصغير



كوثر مصطفى

رومان بونكا

مدرسة شعبية.. والمدرسة فاتحة على الشارع.. والشارع فاتح في قلبي.. وأنا قلبي مساكن شعبية".

مُنير وتُراث النوبة (الجذور)، فاللهجة النوبية هي "موروث شفاهي" تُقرأ ولا تُكتب، وطَعَّم مُنير بعض الأغاني النوبية بفقرة أو فقرتين من اللهجة المصرية، ويدل هذا على أن (الملك) يحنُّ دائمًا إلى جذوره النوبية، فتتملك دائمًا منه، مما جعلتهُ يرفع شعار "فنان بلا موروث، فنان بلا هوية"..

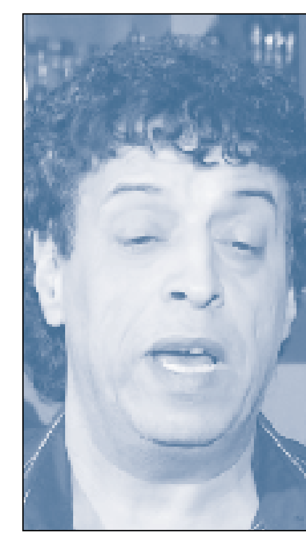
ومن خلال هذا الشعار قدّم مُنير التُراث النوبي بشكل مختلف، ومن إنطلاقاته الأولى في ألبوم "وسط الدايرة" عام 1987، وهو سادس ألبومات مُنير، أولى أغانيهِ النوبية وهي "هدي هدي"، وفي ألبوم "يا إسكندرية" عام 1990 قدم اغنية "كدودا"، ثم بعد ذلك في ألبوم "الفرحة" عام 1991 قدم أغنية "سيه سيه"، وفي ألبوم "في عشق البنات" 2000 قدم أغنية "واشري"، وفي ألبوم "أحمر شفايف" 2003 قدم أغنيتين هما "حنينة" و"شمندورة"، وفي ألبوم "طعم البيوت" 2008 قدم أغنية "نجريبيه"، وفي ألبوم "يا أهل العرب والطرب" 2012 قدم أغنية "أليّا".. وغيرها..

وجاء مُنير في عام 2000 بالفن الجعفري، مما أحدث ضجة لاستغراب الشارع المصري والعربي اللون الذي يقدمه مُنير في أغنية "في عشق البنات"، أو المتعارف عليها بإسم "نعناع الجنينة"، فهي قصيدة تصل لأكثر من 5 آلاف بيت، ولكِثرة الأبيات قام مُنير بغنائها والتعديل على الكلمات الذي قام بتسجيلها في أغنيتِه الأصلية عام 2000، ففي حفلات الأوبرا كان يقوم بتغيير المُفتتح الغنائي، فيقول في مرة "نعناع الجنينة عطرك فريد يتغنى.. وصفوكي الحبايب من روايح الجنة.. والماشي معاك يحلم يا ناس يتهنى.. وإن ضاع عمري ضاع ما يهمنينش أتهنى".. وفي مرة ثانية ابتدأ بمفتتح آخر "يا ست البنات.. على أيه ما انتِ نويتي.. عايني وانظري كيف الشباب سويتي.. جننتي قلوب والعيون بكيتي.. حرام وأكبر حرام جرحتي ولا دوايتي"، وفي مفتتح ثالث يقول "نزل الوز عام.. في ليل مضلم هاسي.. قلت أنا عوام.. وراكي ياللي جمال ميراثي.. قالتلي تعوم وراي.. أنا عارفه من إحساسك.. موجنا تقيل عليك تغرق تزعل ناسك".. وهناك مفتتحات أخرى.

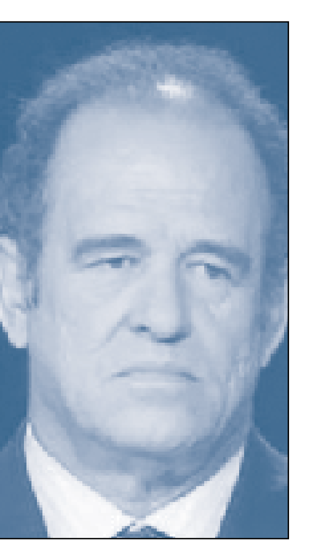
ثم قدم مُنير الأغنية الجزائرية (الراي) في ألبوم "وسط الدايرة"، قدم مُنير تُجربة أُخرى ولكنها كانت جزائرية خالصة بالتعاون مع الفنان الجزائري حميد بارودي وهي أغنية "حكمت الأقدار"، من توزيع يحيى خليل، وهي من كلمات وألحان وغناء الفريق الجزائري ديزدنت، كما أعاد الملك التجربة مع حميد بارودي بعد 13 عامًا من التجربة الأولى، وهي أغنية "سيدي" التي قُدمت في ألبوم "في عشق البنات" في عام 2000، وهي من كلمات وألحان وتوزيع حميد بارودي، كما شارك حميد في الغناء مع الملك، بعد خمسة أعوام أعاد مُنير التجربة مرة أخيرة في أغنية "إمبارح كان عمري عشرين"، ويحمل الألبوم نفس العنوان، وهي في الأصل من غناء وألحان وكلمات

محبوب باتي و تحمل اسم "البارح كان عمري عشرين"، أعادها منير في عام 2005 وبتوزيع حميد بارودي، وكانت تجربة مُنير مع الفنان حميد بارودي لإحياء التُراث الجزائري مثمرة بأغاني عديدة وناجحة.

ثم قام مُنير بتقديم الأغنية الصوفية "الدينية" دفاعًا عن الإسلام.. ففي عام 2002 أثار مُنير الجدل بألبومه "الأرض والسلام"، الذي اشتهر فيما بعد باسم "مدد"، والألبوم يعتبر ردًّا على أحداث 11 سبتمبر عام2001 والهجمات على الدين الإسلامي وقتها، والألبوم عبارة عن رسالة سلام للعالم وأقوى من أي خطاب سياسي بسبب ما يحمله من معاني سامية، تدعو للسلام والإخاء والمحبة، من أغنيته مدد يقول مثلًا "أقسمتُ بالإسراءَ.. وبراءةِ العذراءَ.. الدمُ كله سواءَ.. حرامٌ بأمرِ اللّه.. أنشودةُ المسيح رسالةُ حرةَ.. على الأرضِ السلام.. وبالناسِ المسرةِ".. والألبوم رؤية من مُنير والشاعرة القديرة كوثر مصطفى، وكانت كلمات الأغاني جميعها من كلماتِ الإمام "عثمان الميرغني" فيما عدا أغنية "مدد يا رسول اللّه" من كلمات الشاعرة كوثر مصطفى ومُنير، الألحان جميعها "من التُراث الصوفي على الطريقة الميرغنية"، مع إختلاف الموزعين الموسيقيين، فأغنية "مدد يا رسول اللّه" لها توزيعان، فكانت من توزيع "Roman Bunka"، وتسجيل ألمانيا من توزيع "Schal sick"، وباقي الأغاني من توزيع كل من "معتز بسيوني، وبهاء



حميد بارودي



محبوب باتي

محمد وردي

حُسني"، وحصل الملك على جائزة CNN عن هذا الألبوم في عام 2003 في مهرجان الدانوب بألمانيا، وقام أيضًا بغناء أغنية "مدد" مُشاركًا فيها فنان البوب النمساوي العالمي هوبرت فون جويزرن.

ولم ينسَ منير الشعوب العربية الأخرى واهتمامه بموروثاتهم الغنائية، ففي عام 1989 في ألبوم "شيكولاتة" قدم أغنيةٍ مستوحاة قصتُها من التُراث الفلسطيني وهي أغنية "العمارة" وبالتعاون مع الشاعر كريم العراقي والمُلحن جعفر حسن، من توزيع طارق مدكور، أما التراث الأردني ففي عام 2000 في ألبوم "في عشق البنات" أعاد توزيع وغناء أغنية "يا طير يا طاير"، وهي من ألحان وكلمات الفلكلور الأردني وتوزيع "Ozan&Murat". في عام 2008 أعاد مُنير تقديم أغنية "يا أبو الطاقية" من توزيع "Roman Bunka"بألبوم "طعم البيوت"، التي غَنتهَا صباح وهي من كلمات وألحان الأخوين الرحباني. وفي نفس العام 2008 ونفس الألبوم "طعم البيوت" قدم مُنير أغنية من التُراث التونسي، أغنية "تحت الياسمينا"، وقام بإعداد كلماتها ولحنّهَا الفنان التونسي عبد الهادي جويني، وفي عام 2019 قدم مُنير لأول مرة في تاريخهِ من الفلكلور الحجازي "أغنية أهل أول"، وهي من كلمات عبد اللّه دبلول وألحان الفنان البحريني محمد الحداد وتوزيع أسامة الهندي.

وما زالت تستمر رحلة عطاء الكينج "محمد مُنير" لفنهِ وجمهوره، ويظل محمد منير الكينج وصاحب الألقاب والجوائز وصوت مصر ○



كاهنة عباس
(تونس)

المعنى المتحول في قصائد «مخطوطات في جيب حانة» للشاعر عبد الوهاب الملوح

نشرت مجلة ميريت المصرية في عددها 32 الصادر بشهر أغسطس 2021، بصفحتها رقم 58، ثلاث قصائد للشاعر التونسي عبد الوهاب الملوح: الأولى بعنوان «الجدران»، والثانية «أن تفكر كصباح»، والثالثة «أغلفة لكتاب الصباح»، اتخذت جميعًا عنوان مخطوطات في جيب حانة.

لا بد من التوقف عند العنوان الجامع للقصائد الثلاث: باعتبارها مخطوطًا أودع بجيب حانة، وهو ما يوحي لنا بالجدلية القائمة بين الذاكرة والنسيان والوعي واللاوعي، فالمخطوط لغويًّا هو ما كتب بخط اليد سواء كان كتابًا أو وثيقة أو رسالة، والتي كانت قديمًا تمثل المصادر الأولية للمعلومات، أما الحانة فهي المكان المخصص لتناول الخمر، المشروب الباعث لحالة السكر.

يعبر العنوان إذًا، عن إدراك الإنسان للعالم بمستويات متعددة من الوعي ومن المعرفة.

ففي قصيدته الأولى، استعمل الشاعر عبارة الجدران في سياقات مختلفة كي تكتسب معانيَ متعددة، من سقف داخلي إلى حاجز خارجي إلى سياج، إلى حدود ثم إلى ملجأ. وكذلك الشأن بالنسبة للطريق التي اتخذت معانيَ مختلفة: المعطف والرياح والمشنقة.

ومرد ذلك حسب رأينا، تداخل العالمين الداخلي والخارجي والوعي واللاوعي، وسعي الشاعر من خلال حالاته الوجدانية الشعورية إلى البحث عن معنى أصلي.

فقصيدة الملوح وإن تشكلت من أبيات إلا أنها تميزت بتسلسل الصور والأحداث التي ما انفكت تتغير من خلال حركية مستمرة، إثر تواتر الصورة تلو الأخرى والمعنى تلو المعنى، وانتقالها من مكان إلى مكان ومن سياق إلى آخر.

وتتمثل قدرة الشاعر الإبداعية على زحزحة المعنى وجعله مختلفًا إلى حد بلوغ نقيضه أحيانًا.

والسبب في ذلك أن العالم الشعري للملوح لا يهدأ، فهو في تحول باستمرار، لذلك لا تحكمه النزعة الجمالية فحسب، بل وكذلك الكشف عن فناء الأشياء وقبحها وانهيارها وعدم استقرارها على حال، باعتبارها زائلة.

ولئن كانت نصوص الملوح شعرية «لتواتر الصور» ونسج بعضها لبعض إلى حد التصادم والتناقض، إلا أنها تبنت –أيضًا– تقنيات السرد، حتى تتمكن من زحزحة معاني الأبيات وجعلها في تحول مستمر كما ذكرنا.

فلم تقتصر الكتابة الشعرية للملوح على الخصائص المذكورة فحسب، بل تجاوزتها بأن منحت الشاعر إمكانية «التفكير» داخل

القصيدة ومن خلالها، معتبرة أن لحظة التفكير هي محطة مهمة، من شأنها تعديل وتيرة أبيات القصيدة، كي تصبح أكثر بطءًا وقابلية للتأمل في تركيبتها الداخلية.

فما انفك الشاعر يذكرنا أنه كان يفكر ويمعن في التفكير في أكثر من بيت وعلى امتداد القصيدة، وأن موضوع تفكيره، كانت الحواجز النفسية التي يشعر بها وجدرانه المتخيلة وإمكانيات التحرر منها وجدانيًّا وفكريًّا.

لقد كان الملوح يروي لنا «حكاية شعرية» شيدتها صور متعاقبة تبحث عن معانيها، ما انفكت تدفعه إلى التفكير في إمكانية تحرره من كل العوائق النفسية، والقطع مع الرؤى السائدة الجمالية والميتافيزيقية والوجودية، بل أو حتى البلاغية.

أما قصيدته الثانية بعنوان "أن تفكر كصباح"، فيحاول الشاعر تجاوز الزمن الموضوعي الذي تحكمه عقارب الساعة باعتباره باعثًا على الضجر، ليكشف لنا عن زمنية أخرى تعيشها ذاته، وهي زمنية خياله الشاعري.

فيحدثنا الملوح عن سعيه للقاء امرأة الموسيقى، تلك التي خلصته من قلقه الوجودي ومن قيوده، لا ينبئنا عمن تكون، هل هي وهم أم ذكرى أم حلم أم رمز أم استعارة؟ بل يصف لنا كيف أن طريق الوصول إليها جعله مخمورًا بفعل غموض الشعر، وأن وصلها جعله يتعثر، يتدعثر، يتبعثر، يتلعثم.

فجاء حديثه في شكل «المونولوج»، أي الحوار الداخلي مع الذات، يبدأ بوصف تخيلاته ثم سرعان ما يتحول إلى أوامر يوجهها لنفسه، لكي يسرع لملاقاة تلك امرأة، مما يجعلنا نطرح أكثر السؤال التالي: هل يمكن اعتبار القصيدة «مشهدًا» رأى من خلاله الشاعر أحلام يقظته، أم تكون حلمًا أبدع في وصفه، فكان هو الحالم بما يحدث والشاهد عليه والمتحدث عنه؟

لكي نتبين طبيعة الحوار الداخلي للشاعر لا بد من الرجوع إلى هذه الأبيات:

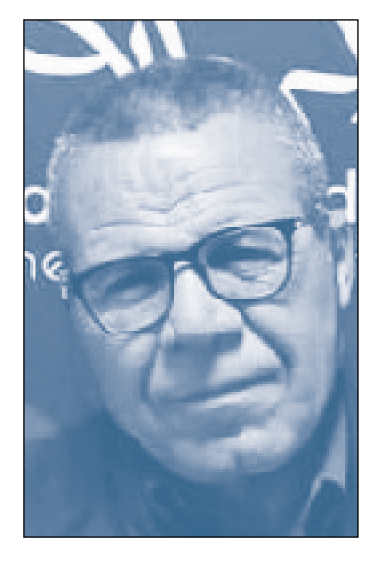
وهبتك امرأة الموسيقى حجرها
قصعة أحلام
فمزقت ظلالك
وألقيت بها قمصانًا للأماني العارية
لا تختصر كل شيء دفعة واحدة
لا تستعجل الوصول إلى حجرها
وارتشف الطريق نبيذًا تعتق في جرار
خبأها لك الشعر حيث عتمة الغموض اللذيذة.

يمكن القول إن الشاعر كان السارد/ المتحدث عنه في نفس الوقت، فبعد أن وصف لنا لقاءه بامرأة الموسيقى، خاطب نفسه في صيغة الأمر، فإذا به يتخذ موقع السارد الشاعر، وموقع المتحدث عنه في الآن نفسه، لما احتواه خطابه الشعري من أوامر، تمثلت في ضرورة أن يختصر كل شيء، وألا يستعجل، وأن يرتشف الطريق.

ومعنى ذلك أن عبد الوهاب الملوح يرى قدرة الكتابة الشعرية على


عبد الوهاب الملوح
تونس
مخطوطات في جيب حانة


ميغيل دي ثيربانتس


عبد الوهاب الملوح

أن تصبح فعلًا راهنًا حاضرًا، بالالتحام باللحظة الحاضرة إلى حد التطابق، من خلال استعماله صيغة الأمر، وبالتالي ألا تقتصر أدواتها على وصف بعض مشاهد الماضي.

لذلك تبدو لنا تجربة الملوح الشعرية رحلة في اللاوعي وقطيعة مع الزمن الموضوعي، للانتقال إلى «الزمن المتخيل» الذي لا تحكمه إلا رغبة الشاعر، وهو زمن لا يخضع إذًا إلا لمبدأ اللذة وتجنب الألم من منظور فرويدي. ولأن الشعر مكن الشاعر من تحقيق تلك الرغبات على المستوى الرمزي، فقد منح الكتابة إمكانية أن تصبح فعلًا راهنًا حاضرًا لا يقتصر على النقل، ولا على الوصف، بل على أن يكون ناجزًا ولو على مستوى التخييل.

فهل كانت امرأة الموسيقى استعارة تحيلنا الى القصيدة نفسها، وهي تكشف لنا عن أسرارها؟

ربما، إلا أنها تبقى قراءة ممكنة ضمن قراءات أخرى متعددة، خاصة إذا اعتبرنا أن شعر الملوح يقترب من الاتجاه السريالي في الأدب دون أن يتبنى الكتابة الآلية العفوية، من حيث أنها تسعى إلى التحرر من كل القواعد والضوابط.

أما قصيدته الثالثة بعنوان "أغلفة لكتاب الصباح"، فيمكن القول إن الشاعر أتى بتعريفين للصباح، فنفى في تعريفه الأول كل الاستعارات التي لا تحدد ملامحه، وهي: مخيلة الأمل المتقاعس، مرآة شارع المطر المتدفق، نزوة السكر في يد امرأة تستحم.. أي أنه نفى تشبيه الصباح بكل صورة شعرية تعكس إدراكًا ذاتيًا للزمن (المخيلة، المرآة، النزوة) لكي يقترح علينا تعريفًا آخر شاسعًا واسعًا في معناه، مقتضبًا في تعبيره، رغم التكثيف من صوره واستعاراته، وهو أن الصباح مشقة إسكافي أحذية الهاربين في وهم دون كيشوت، والمقصود من هذا البيت: أن الصباح باعتباره فترة من فترات النهار، لا شأن له بأحلامنا المستحيلة، لأنها شبيهة بأحلام دون كيشوت، تلك الشخصية الروائية المعروفة للروائي الإسباني ميغيل دي ثيربانتس، حين خرجت لخوض معارك وهمية، من بينها تلك التي جعلتها تواجه طواحين الهواء بغية تغيير العالم. فكيف يمكن لإسكافي أن يصلح أحذية لن تهدأ ولن تحقق مبتغاها مهما فعلت، لإدراك الزمن وإخضاعه لمشيئتها في عالم بات غريبًا عنها؟!

إن هذا التعريف للصباح يجعلنا نتساءل عن مدى تأثر الشاعر بالاتجاه الوجودي في الأدب وبمفهوم العبثية، من وجهة نظر فلسفية أدبية، بعلاقته «الشائكة» بالعالم، بنظرته للإنسان وللشعر وللأدب عمومًا.

فلا شك، أن الملوح ما انفك يؤسس لقطيعة جمالية معرفية فلسفية مع الشعر العربي القديم بل وكذلك الحر، وقطيعة أخرى لا تقل أهمية –وهي أوسع نطاقًا– تتعلق بالتفرقة بين الأجناس الأدبية، خاصة منها تلك التي تتعلق بالتفرقة بين النثر والشعر، وثالثة ميتافيزيقية تتعلق بفكرة صفاء الجمال وأسبقيته واختلافه عن القبح والفناء والانهيار والزوال ⭘



BASSEL KARAM ELABNOUDY